تحولات القصيدة العربية

فى النصف الثانى من القرن العشرين

د. صلاح فاروق



سلسلة
كتابات نقدية

تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

- تحولات القصيدة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين
- د. صلاح فاروق
- الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2007 م
408 ص. 13,5 × 19,5 سم
- تصميم الغلاف: أحمد اللباد
- المراجعة اللغوية:
اسامة محمد عبدالهادى
- رقم الإيداع: ٢٠١٦٠ / ٢٠٠٧
- الترقيم الدولى: 977-437-469-x
- المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى: 16 أ شارع أمين سامي - قصر العيني
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت: 7947891 (داخلى: 180)
Email:ketabat2004@hotmail.com
- الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: 23904096



تعنى بنشر النقد التطبيقى والنظرى وتهتم بإبراز نتاج المدارس النقدية العربية والعالمية

تحولات القصيدة العربية
فى النصف الثانى من القرن العشرين

تحولات القصيدة العربية

فى النصف الثانى من القرن العشرين

المحتوى

إهـــداء

إلى رفقة العمر الباقى
أسرتى - إيمان، سارة، يوسف
أصدقائى - عاطف، عماد، محمود

تمهيد

حفلت المكتبة العربية بدراسات رائدة فى رصد وتحليل ظواهر القصيدة العربية الحديثة وهى دراسات فى جملتها وقفت بنا على أبرز خصائص هذه القصيدة، بل إنها استطاعت فى كثير من جوانبها تقديم تفسير أو تفسيرات للأسباب التى أدت بهذه القصيدة إلى أن تكون على ما هى عليه فى كل مرحلة من مراحلها خلال النصف الثانى من القرن العشرين . غير أن هذه التفسيرات فى ظنى لم تقدم صورة واضحة عن المسار التاريخى للتتابعات الفنية فى تحولاتها. ومرجع هذا يعود إلى توجيه عنايتها إلى درس خصائص كل مرحلة على حدة، أى دون وضع المراحل المذكورة فى سلسلة منتظمة من الأحداث التاريخية . والعذر الواضح فى هذا الشأن يرجع إلى ضخامة الإنتاج الفنى وإلى طول المسار التاريخى المصاحب، الأمر الذى تكون معه محاولة حصر هذا الإنتاج فى بوتقة

واحدة هى من الصعوبة بمكان لا يحتاج إلى تدليل .

غير أن هذا القصور فى إمكان حصر الإنتاج الفنى لشعراء الحداثة يعود من جهة مقابلة إلى المنافسة الخفية بين ظواهر هذا الإنتاج، أعنى المحاولة الدائبة لكل جيل شعرى إثبات جدارته وشرعية قصيدته وجدتها الفنية فى ظل محاولات مضادة لا تقل ضراوة لنفى تجارب الأجيال الأخرى . وهو موقف نشأ منذ بداية هذه القصيدة المحدثة حين رفض أصحاب النموذج التقليدى - وبعضهم ما زال مصراً على موقفه - الاعتراف بالنموذج الجديد وهؤلاء لم يألوا جهداً فى إخراج التجارب المحدثة من باب الشعر جملة، واتهام أصحابه بالخروج على مقتضى السنة الفنية . ومن ثم فقد استن هؤلاء فى التاريخ النقدى الموازى شريعة النفى والنفى المضاد، وجعلوها عنواناً لكل مواجهة جديدة مع تطورات هذه القصيدة . وهذا الموقف الذى يؤسف له هو عينه السائد على الساحة الشعرية إلى يومنا هذا، وإن خفت حدته إلى حد بعيد دون أن يخفت صوته .

ومن هنا امتلأت هذه الساحة بتفسيرات متناقضة لنماذج القصيدة العربية المحدثة. وكل تفسير لا يخلو من تحيز لجيل أو لجماعة أو لنموذج شعرى من نماذجها المتعددة . الأمر الذى أدى فى النهاية إلى اضطراب الرؤية الفنية وإلى صعوبة إيجاد منظور تاريخى متوازن يفسر هذه الرؤية ويتابع تحولاتها وظواهرها البارزة. ومن هنا أيضاً شغلنى السؤال الملح : ماذا حدث فى القصيدة العربية ؟ أعنى ما الذى آل إليه التشكيل الفنى فى القصيدة

المحدثة بعيداً عن التحيز أو اتخاذ مواقف مسبقة ؟ وهل يمكن فى وجود هذا الاضطراب المشار إليه أن نقف على جوهر المسار الفنى للقصيدة العربية ؟ وبالتالى اتخاذ مواقف مناسبة من نماذجها المتناقضة ؟ بل وهل يمكن الجمع بين هذه النماذج فى وحدة تاريخية تفسر انتقالاتها الحادة ؟ وبالتالى توقفنا على الصلات الخفية بين تطوراتها، وقد تنبئنا بمستقبلها القادم !

لقد كان أمامى أحد طريقين لمتابعة هذا العمل، الأول يركز اهتمامه على دراسة القضايا النظرية المرتبطة بنشأة هذه القصيدة وبتطورها . والثانى يصرف الاهتمام كلية إلى تحليل النص الشعرى تحليلاً مستقلاً، يعتمد فى مبناه على اصطناع مناهج النقد المعنية بدراسة الشكل دون النظر إلى أى مسلمات مسبقة . والطريق الأول يغرى به كم له اعتباره من الدراسات الرائدة فى هذا الموضوع أما الثانى فقد يكون أكثر إغراء لما فيه من مرونة تظهر قدرة الباحث على التأويل . غير أن الطريقين محفوفان بمخاطر شتى، ليس أقلها أن العناية بالقضايا النظرية والاهتمام بالمسلمات النقدية الشائعة فيه احتمال التكرار، بل إبراز أسوأ ما فى هذا الشائع المتكرر واعتباره حكماً حاسماً دونما تحقيق . وكذلك ما يتعلق بالطريق الثانى من حيث الإغراق فى تحليلات جزئية يدفعها التداعى إلى دروب متباعدة، وقد يكون التناقض أظهر نتائجها، ومن ثم تضيع قيمتها، وتفقد أثرها .

والمشكلة الكبرى فى هذا الشأن ترجع إلى ضرورة اصطناع الطريقين، وإيجاد صلة واضحة بين مسلكيهما بحيث يكون أحدهما

مؤكداً للآخر، ومرآة تعاود اختبار النتائج وتبلور آثارها المحتملة . والطريق الثانى فى طبيعته يبدو أقرب تحقيقاً، إذ إن استخدام مفاهيم واضحة من مبادئ النقد الحديث يمكننا من ضبط التحليل النهائى وإبراز الصلات الخفية بين تشعباته، ومن ثم الوصول إلى الغاية من موضوع الدراسة، وإن يكن هذا النحو من الدرس تصاحبه مشقة كبيرة تأتى من التدقيق المستمر وتلمُس الجزئيات من ملحوظات شحيحة، وهى فى نهايتها تقترن باستخدام مصطلحات فنية ليست شائعة الاستخدام لدى القراء، الأمر الذى يخلق صعوبة فى التلقى، ويغلف التحليل المقدم بصبغة أكاديمية تفتقر إلى الود فى كثير من مفاهيمها .

أما الطريق الأول فمشكلته تكمن فى غياب الضابط المنهجى، أى الضابط الذى يربط القضايا بالنظرية ويرتب المسلمات بحسب أهميتها وبحسب قدرتها على صناعة رؤية نقدية متسقة . وإذ كنت مطمئنا إلى إمكان متابعة التحليل وفق الطريق الثانى لما فيه من ضبط منهجى يدفع التحليل فى طريقه المرسوم دون مشقة تذكر، فإن الطريق الثانى محفوف بمخاطره الواضحة . والثابت أن ليس لدينا طريق مأمونة فى مساءلة القضايا النظرية سوى إعادة العرض والالتفاف حول دلالاتها المتكاثرة بغير ضمانة لإنجاز المقصد من المساءلة، إلا إذا قدرنا عرض الموقف النقدى الخاص للباحث من تلك القضايا هدفاً فى ذاته يستحق المخاطرة .

ومن هنا رأيت أن تجنب هذه الصعوبات المنهجية يمكن بلوغه بيسر إذا وجدنا فى تلك القضايا حدوداً واضحة تظنها تصلح فى

جملتـها لأن تكون عناصـر قـيـاس مـقـبـولة . ولقـد أسـعـدنى الحظ بالاطلاع على دراسـة «توماس كون» الرائدة فى فلسفة العلم " بنية الثـورات العلمـيـة " وهى الدراسـة التى وضـعت يدها على طبـيـعـة الاتصال بين العلوم من جهة، وكيفية تحول الفرع إلى أصل مستقل فى العلم من جهة ثانية . والفكرة فى جوهرها تتلخص فى أن تراكم سمات فارقة فى فرع من الفروع يتحول فى لحظة بعينها إلى خط فاصل بين علمين، قديم هو السلف الذى أنتج تلك السمات . وجديد هو الناشئ الذى اتخذ منها – أى السمات – توجهه الفارق وحّده المؤطر لفروضه ومسلماته . والتمييز بين القديم والجديد يأتى من القياس على السمات الفارقة قبل وبعد نشأة الجديد. والقياس يجمعه ما سماه المؤلف " النموذج الإرشادى .

ولقد تبين لي أن التنظيم المنشود للقضايا وللمسلمات النظرية وإيجاد حدودها الواضحة نصل إلى تعيينه باصطناع مثل هذا النموذج الإرشادى فى الأدب . أعنى أننا إذا استطعنا تمييز السمات الفارقة فى لحظة تاريخية بعينها فسوف يكون بمقدورنا تمييز التحول الفنى فى الزمن التالى لتلك اللحظة التاريخية . والمعطى الأولى الثابت فى هذا الأمر اتفق فيه النقاد على أن قصيدة التفعيلة التى ظهرت فى مطلع النصف الثانى من القرن العشرين تمثل مغايرة واضحة لسلفها القديم، وأن القصيدة العربية الكلاسيكية فى تاريخها المتطاول تقدم خطاً متصلاً من التقاليد الفنية الثابتة، وأن التغيرات التى دخلت فى طبيعة التشكيل الفنى لهذه القصيدة القديمة لم تستطع أن تصنع سمات فارقة، تؤدى إلى

اعتبار مراحلها المتتابعة نماذج مستقلة، وهذا يعنى أن تمييز الأركان الأساسية فى القصيدة الكلاسيكية يصلح لأن يكون السمات الفارقة، وأن هذه القصيدة الكلاسيكية تقدم نفسها فى موضوع دراستنا بوصفها أفضل نموذج إرشادى نسعى لإيجاده .

والإنصاف يقتضى أن ننتبه إلى ما فى هذه الفرضية من صعوبات؛ إذ قد يرى فيها البعض إجحافاً بالقصيدة العربية المألوفة، خاصة وأننا نعرف تماماً كيف انتقلت هذه القصيدة من نموذج الأغراض فى العصر الجاهلى إلى نماذج العذريين والمدح، ثم الإحياء والرومانسية فيما تلاه من مراحل . وأن كل نموذج من هذه قد أسس لنفسه تقاليد خاصة حفظها التاريخ الأدبى وجعلها علامة تدل علي نفسها من حيث هي تخص مرحلة بعينها ولا تدل على غيرها .

هذا صحيح ؛ إلا أن ما أعنيه من اتصال التقاليد فى التاريخ المتطاول للقصيدة العربية القديمة يتجاوز الأغراض إلى جوهر التركيب الشكلى الذى قدمه كل نموذج على حدة . ولقد أوضحت الدراسات المعنية بقضايا هذا التركيب طبيعة الاتصال المذكور وأثبتت الخط الممتد من أيام الجاهلية إلى نهاية النصف الأول من القرن العشرين فى تاريخ القصيدة العربية . على وجه التحديد تناولت هذه الدراسات موقف الشعراء فى كل مرحلة على حدة من قضايا اللفظ والمعنى والإيقاع والخيال، وهى العناصر الأربعة التى أسس عليها الناقد العربى القديم نظرته إلى القصيدة العربية . وهو فى تأسيسه ذلك وضع يده على جوهر البناء الفنى فى التقاليد

المرعية لتشكيل القصيدة أو فى السنة الفنية المتبعة إلى زمانه ولقد تابعت دراسات محدثة هذا الخط وكشفت بالأدلة أن موقف الشاعر العباسى والشاعر الإحيائى والرومانسى بقى على النحو الذى رسم حدوده الناقد القديم فى دراسته للقصيدة الجاهلية، ولقصيدة المدح خاصة .

وبالتالى نستطيع بتتبع موقف شاعر الحداثة من هذه القضايا نفسها أن نتبين التحول الفنى الذى دخل القصيدة العربية المحدثة . أو بعبارة ثانية، نستطيع بتتبع هذه المواقف أو بتتبع التغير الذى طرأ على الأركان الأساسية المذكورة (اللفظ والمعنى والإيقاع والخيال) نستطيع تحديد السمات الفارقة فى كل مرحلة من مراحل قصيدة الحداثة . ولقد وجدت فى هذه الخطة التحليلية ضمانة كافية لتوحيد جهات القياس ولإنتاج معرفة محايدة متدرجة بموضوع الدرس، ومن ثم قررت مراجعة الموقف النقدى من الأركان المذكورة واعتبارها مناط القياس . وبحسب التدرج المنطقى لتنفيذ هذه الخطة التحليلية سيجد القارئ أننى خصصت القسم الأول من الدراسة (الفصل الأول والثانى) لمتابعة هذه القضية، وأننى أدرت المبحث الافتتاحى فيها (مفهوم الشعر وتحولات القصيدة العربية) على تحديد السمات الفارقة فى القصيدة العربية التقليدية . ثم تابعت التحليل فى المباحث التالية لتبين موقف الشاعر الحداثى منها . وهو الأمر الذى استغرق الفصل الأول من الدراسة .

أما الفصل الثانى (نماذج الوعى الفنى) فهو فى جوهره استكمال لدراسة أثر هذه السمات الفارقة فى صناعة نماذج

(موضوعية) للقصيدة العربية، تعبر عن الفكر الاجتماعى المصاحب للتشكيل الفنى . وعلى هذا النحو رأيت أننى رتبت ترتيباً مقبولاً عرض ومناقشة السمات الفنية فى تاريخ هذه القصيدة، بالإضافة إلى وضع قاعدة منضبطة للتحليل تنتظم الدراسة بكاملها . وسوف يلحظ القارئ أن الخط المبنى على مراجعة مفاهيم اللفظ والمعنى والإيقاع والخيال، وتبين موقف الشاعر الحداثى منها، هذا الخط هو الذى يربط التحليلات المقدمة فى القسم الثانى من الدراسة بما قبلها؛ وهى تعمل إجمالاً على رد نتائج الدراسة فى الفصلين الثالث والرابع إلى أصولها فى القسم الأول وبالتالى تركز الاهتمام على تصنيف النتائج وفق معطيات موقف الشاعر الحداثى من الأركان الأساسية فى تشكيل القصيدة العربية .

ولقد بقى أمامى أن أحدد الكيفية التى أجرى عليها التحليل فى القسم الثانى من الدراسة، وهو الذى خصصته للتحليل الفنى المستقل عن المسلمات النقدية ، وخطته المبدئية أيضاً تحتمل وجوها عدة للتنفيذ، منها التركيز على دراسة قضايا فنية معروفة كالتناص وبنية الصورة . وهى قضايا أيضاً لكثرة ما كتب فيها تحولت إلى مسلمات نظرية تلقى من التأييد بقدر ما تلقى من المعارضة . أو أن أستخدم بعض المفاهيم النقدية الثابتة فى تحليل عشرات النماذج للخروج منها بنتائج واضحة . إلا أن العدد الضخم المطلوب من التحليلات مع وجود احتمال بعدم تناسق المفاهيم المستخدمة قد يؤدى إلى تمييع النتائج وإغراق المتلقى فى عشرات التفصيلات غير المفيدة . ولقد ظهر أيضا أن الجمع بين الطريقين هو الأوفق لتحقيق

غرض الدراسة شريطة أن أجد ضابطاً محكماً يجمع الوسيلتين . وبمراجعة المسلمات الفنية المعروفة عن تشكيل القصيدة عامة وجدت أن تركيب اللغة من جهة وتركيب المجاز من جهة ثانية واف بهذا الغرض؛ فاللغة والمجاز كلاهما يعمل فى ظل مفاهيم مضبوطة سلفاً، إلى جانب كونها تشمل جوانب أخرى أكثر خفاء كتركيب الدلالة والمعجم . ولذا قررت أن أعتمد هذا التصنيف، أى أبنى القسم الثانى من الدراسة على دراسة المركبين اللغوى والمجازى، وهما اللذان خصصت لهما الفصلين الثالث والرابع على الترتيب .

أما من جهة المباحث التى يعرضها الفصلان فقد بنيتها على تصنيف نماذج القصيدة العربية فى مركبات تسمح بإبراز العنصر الأساسى فى كل نموذج . وكمثال بدأتها بالحديث عن التوازن التركيبى فى بناء الجملة، لكونه الظاهرة الأكثر تمييزاً فى قصيدة التفعيلة . ومنها انتقلت إلى دراسة مستويات التركيب اللغوى لكونها الظاهرة المترتبة على وجود التوازن فى هذا البناء . وبعبارة ثانية اجتهدت فى ترتيب مباحث الفصل الثالث، وكذا الفصل الرابع المخصص للمجاز، وفق الظواهر التى رأيت أنها المرآة الصادقة فى التعبير عن تحولات القصيدة العربية . وداخل كل مبحث عمدت إلى ربط التحليل بنتائج الفصلين الأول والثانى ليتحقق ما أرجوه من شمولية الرؤية النقدية لموضوع البحث . وسوف يلحظ القارئ أن تحليلات الفصلين فى جملتها نهضت على مفاهيم نوعية تختص باللغة والمجاوزة . وهى بعامة تحتاج إلى بعض اختصاص لفهم المقصود منها، كالفاعل والمفعول به والحال والجملة الصغرى والجملة

الكبرى والاستعارة إلخ. الأمر الذى قد يؤدى إلى وجود صعوبة فى تتبع علاقاتها الدلالية وأثرها على التحليل الفنى، وقد سعيت ما وسعنى الاجتهاد فى تجاوز الصعوبات الناشئة عن ذلك ؛ مرة بشرح الاصطلاح فى الهامش، وغالباً بإعادة تفسيره داخل سياق التحليل مرة أخرى. ومع ذلك ففى نفسى شيء من الخوف تجاه ردة فعل القارئ أمام هذا المسلك .

غير أن ما يشفع لى فى هذا المنحى هو فائدة هذا النهج . وهى التى تتجلى فى إبراز تحول الآليات والتقنيات الفنية المستخدمة فى التشكيل النهائى للقصيدة . وهذا ضرورى لاستكمال الرؤية المختصة بتحولات المواقف الفكرية من عناصر البناء الفنى. وهكذا يمكن القول إن البحث فى جملته نهض على جناحين متوازيين، الأول تمثله القضايا العامة . والثانى تمثله عناصر التعبير وآليات التشكيل الفنى داخل القصيدة . بالإضافة إلى عناية البحث بتحليل مواقف شاعر الحداثة من الأركان الأساسية فى التشكيل المحدث لقصيدته . وقد يكون من المفيد الإشارة إلى وجود مثل هذه الأركان فى كل تاريخ الشعر المعروف . وهو أمر يطمئننى نحو صحة ما اعتمدته من خطة عامة فى بناء هذه الدراسة، خاصة مع التزامى الذى أوضحته بمراجعة المواقف والمسلمات النقدية المستقرة عن تاريخ القصيدة العربية فى ضوء علاقتها بالسياقين الاجتماعى والثقافى المصاحبين لمسيرتها التاريخية المتطاولة .

د /صلاح فاروق

عين شمس - ٢٠٠٥/٣/٣٠

الفصل الأول

الشكل الشعرى و تحولاته

يمثل (المفهوم) فى أى علم الإطار الذى يحدد طبيعة هذا العلم، ويكشف عن مسلماته الأساسية . ولهذا فإن منظومة هذا العلم أو آليات عمله ترتبط ارتباطاً وثيقاً بهذا المفهوم وتتحرك فى مساحة شموله . ومهما أبعدت فى تجريبها فإنها تعود إلى نقطة مركزها، أى إلى (المفهوم) أو التعريف الذى جعلت منه عنواناً لمجالها . والأمر نفسه ينطبق على القصيدة العربية فى تاريخها الفنى فيما يخص تعريفها أو تصورها المفهومى الذى تتحرك فى إطاره .

ومن ثم إذا كنا نسعى إلى تبين التحولات الفنية التى دخلت هذه القصيدة فإن علينا أن نبدأ بتعيين حدودها المفهومية، خاصة إذا كان مسار العمل ينص على إيجاد نموذج إرشادى يتحكم فى مسارها ويضبط انتقالاتها الفنية من زمن إلى زمن . وإذا كان الفرض الرئيس الذى يوجه هذه الدراسة هو التمييز بين نموذجين فى القصيدة العربية ؛ كلاسيكى وحداثى، فإن علينا بالمقابل أن نحدد

المفهوم الكلاسيكى للشعر، وأن نعده النموذج الإرشادى لقياس التحول المفهومى . ومن البدهى أن انتقال المفهوم من تصور إلى تصور يستتبعه تغير فى التشكيل الفنى . ولا بد من حدوث هذا التغير وإلا كان علامة على ثبات المفهوم .

وبعبارة أخرى، يعد تحول الشكل دليلاً على تحول مقابل فى المفهوم المصاحب، وبالتالى علينا أن نعيد اختبار فاعلية المفهوم القديم للكشف عن الجديد الحادث وهذا ما اعتمدت عليه فى بناء هذا الفصل، بل اعتمدت عليه فى وضع خطة الدراسة كلها . فمع وجود اتفاق على دخول تشكيلات فنية جديدة إلى تاريخ القصيدة العربية، فإن علينا أن نتوقع تغيراً موازياً فى تعريف الشعر ، وباستقراء التشكيلات الجديدة نستطيع الوصول إلى الجديد فى مساحة الإطار الذى يشمله المفهوم المصاحب . والعكس صحيح أيضاً، فمع وجود اتفاق على آليات التشكيل الفنى نستطيع وضع تعريف يحكم مفهوم الشعر .

وهذا على وجه التحديد ما صنعه الناقد القديم، فقد استنطق النماذج المألوفة إلى زمنه ووضع على فهمه لبنائها التعريف المناسب من وجهة نظره . وما أحاول صنعه فى هذا الفصل يفيد من منطق العلاقة بين التشكيل والمفهوم، أى أننى أحاول اصطناع مسلك الناقد القديم فى قراءة النماذج الشعرية . ولأن مقصد هذه الدراسة ليس قراءة القديم، فحسب فهى القراءة أداة تحليلية أستخدمها لتحديد المركز، فسوف أضيف لهذا النهج قراءة المفهوم أو تعريف الشعر. وسأعد هذه القراءة هى الأساس لقراءة القديم كله، ذلك أن كثيراً من

الدراسات الرائدة اهتمت بقرءة التشكيل الفنى دون أن تولى علاقته بالمفهوم قسطاً مناسباً من الاهتمام ، وذلك لأن أكثر المتزعمين لموقف رفض الجديد ينهض حديثهم على الاستشهاد بمفهوم الناقد القديم للشعر دون تقديم تحليل موضوعى لهذا الفهم، وبغير الالتفات لأثر العلاقة بين الفهم والتشكيل .

فى ضوء ذلك بنيت خطة هذا الفصل على قراءة مفهوم الشعر فى تجليات القصيدة العربية قديماً وحديثاً . ولقد بدأت بالقديم بوصفه الأصل الذى يدور حوله الخلاف، وثنيت عليه بموقف الشعراء من هذا المفهوم فى كل جيل على حدة، ليكون مجموع الفصل مرآة للتحول الفنى فى إطار التصور النظرى الذى حرك تجارب شعراء الحداثة وبعث تشكيلاتهم الفنية المبتكرة . وهو ما سوف أعرضه على النحو التالى .

١- مفهوم الشعر و معيار القصيدة :

ثمة تعريفان يتنازعان مفهوم الشعر، الأول يقدمه قدامة بن جعفر فى قوله الأشهر " الكلام الموزون المقفى الدال على معنى " (١) والثانى يقدمه ابن خلدون معارضاً، إذ يقول فى حده " الكلام البليغ المبنى على الاستعارة "(٢). و الخلاف بين المنزعين يكمن فى تمييز الشعر من غيره بالاتكاء على الشكل و حداه " الموزون المقفى "، أو بالاتكاء على جوهره الأسمى " الاستعارة و الأوصاف " .

و قول ابن خلدون فى حقيقته استدراك على نظرة شائعة تهدر حقيقة القول الشعرى من حيث كونه تخييلاً تقيده الأوصاف و تدل عليه الاستعارة . غير أن تعريف قدامة لا يخلو من الدلالة على إدراك

العرب لطبيعة الشعر من حيث كونه هيئة مخصوصة(٣) وهو هنا ينطبق على مفهوم القصيدة. وبهذا يكون الشعر أو القصيدة تشكيلاً مفتوحاً ينمو رأسيا بغير حدود، وإن قيدته شروط داخلية تتعلق ببنية القول الشعرى ذاته(٤). وهذا النمو المطرد لبنية القصيدة يرجع لطبيعة الوزن ذاته، فهو صورة ذهنية مفرغة من الدلالة(٥) وما على الشاعر إلا أن يملأها بمعانيه، أو هكذا تصوره الأقدمون .

وهذا الفهم يتصل فى جملته بموقف الناقد القديم وبموقف شاعره من القيم الفنية المؤسسة للقصيدة ، أى عناصر التركيب الداخلى فيها ، وهى - كما ذكر غير واحد - اللفظ و المعنى والوزن و القافية(٦) و مدار الصناعة فى ذلك على اللفظ، لأن المعانى- كما رأوها - مطروحة فى الطريق(٧)، فلا تفاضل بينها فى تناولها . الأمر الذى يوحى بأنهم رأوا المعانى ثابتة لا تتغير . وإنما مرادهم - كما أقدر - أن قيم الوصف أو قيم الإيهام ثابتة ؛ إذ إنهم جعلوا لكل غرض من أغراض الشعر مرتبة عليا يبنى على أساسها القول وتناسباً يُسلك فى طريقه(٨) .

لكن الأمر فى حقيقته ليس على هذا اليسر البادى، فالقصيدة "صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص . و تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها و يصيرها فى الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب و البيان فيرصها رصاً كما يفعله البناء فى القالب أو النساج فى المنوال "(٩) .

و المعنى أن معيار الجودة جملة مقاييس يختلف فى تقديرها

أصحاب الشعر . و يعنينى منها أثرها على فهم القصيدة ، فمنها ما جاد لفظه و جاد معناه، و منها ما فسد لفظه و فسد معناه (١٠). و إذا كان من العسير حصر أسباب الجودة أو حصر أسباب الفساد، لأنها ترجع فى حديثهم إلى هذا التصور الذهنى و إلى الذائقة الخاصة لدى كل منهم إلا أنه من الممكن الاهتداء بأحد أسباب الجودة اللافتة - وهى ترجع إلى المعنى أيضا - أعنى الإصابة فى التشبيه، والقدرة على المخايلة، حتى كأن ما يصوره الشاعر حدث كائن بنفسه على الحقيقة فى نفس المتلقى(١١).

أما أسباب الفساد فبعكسها، و أول ذلك أن يكون المعنى محالاً ؛ أى لا يحتمل وقوعه ، ومثاله " آتيك أمس" . ويبدو أن المقصود به الخروج على مقتضى المحاكاة، على جهة التناقض حيث لا يحتمل الإتيان، وهو دال على الاستقبال مع الماضى، أى ما كان فى دلالة أمس(١٢) . ويجمع ذلك كله التناسب الذى أفرد له كل من القرطاجنى و قدامة قسماً كبيراً من كتابيهما(١٣) وكذا اتباع أساليب العرب المخصوصة التى أكد وجودها ابن خلدون، فقد جعلها علامة تفرق بين الشعر فى إطلاقه و غيره من ألوان الكتابة الفنية عند العرب، قال : " و هذه الأساليب التى نحن نقررها ليست من القياس فى شىء . إنما هى هيئة ترسخ فى النفس من تتبع التراكيب فى شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها، فيستفيد بها العمل على مثالها و الاحتذاء بها فى كل تركيب من الشعر".(١٤)

وعبارة ابن خلدون تشير إلى أن هذه الأساليب أكثر من كونها

قواعد تعود إلى البلاغة، و إن كان الشاعر لا يستغنى عن معرفتها، ولا بد له من تحصيلها إلى جانب تحصيل كل ما له اتصال مباشر بعلوم اللغة و بآدابها وبتاريخ العرب فى جملته؛ ليستفيد من ذلك تصور هذه الأساليب فى نفسه فيعمل على مثالها شعره، و يكون واحداً من جملة المعدودين فى شعراء العرب.

والقدرة على استيفاء هذه الأساليب هى التى تجعل الشاعر مقصّداً، و إذا فاته شيء منها فإنما هو مقطّع . و المقطع هو الذى لا يقوى على أكثر من أن "يجمع خاطره فى وصف شيء بعينه، ويحضر فى فكره جميع ما انتهى إليه إدراكه من صفاته التى تليق بمقصده، ثم يرتب تلك المعانى على الوجه الأحسن فيها، ويلحظ تشكلها فى عبارات منتشرة، ثم يختار لتلك العبارات من القوافى ما تجيء فيه متمكنة، ثم ينظم تلك العبارات المنتشرة من غير أن يستطرد من تلك الأوصاف إلى أوصاف خارجة عن موصوفها"(١٥).

و كأن الفرق بين هذين الصنفين من الشعراء يكمن فى القدرة على ربط هذه الأوصاف، و فى القدرة على الوصول بها إلى الغاية فى المبالغة، ثم الخروج بها إلى ما يقويها من المعانى المناسبة . وهى التى لا تتصل مباشرة بغرضه، و إنما التقوية فيها تأتى من تقريبها تلك المعانى و من تزيينها حتى تحقق مطلب التعلق بقلب المستمع، وفى ذلك اللذة المستفادة من الشعر ، و الأمر يعود إلى معرفة الشاعر بطريقة العرب فى التفكير ؛ أى بما يسمى فى النقد الحديث رؤية العالم ، وهى رؤية من طبيعتها التغير؛ إذ ينتج كل عصر رؤيته

الخاصة التى تستتبع بدورها طريقة أو طرائق مخصوصة للتعبير(١٦) .

وفى هذا الشأن يبدو أن اختلاف القدماء حول حقيقة شعر المتنبى و كذلك شعر أبى العلاء المعرى سببه اختلاف طريقتيهما فى التعبير عن المألوف لدى العرب لاختلاف إدراكهما الشعرى لحقائق العالم ، وقد وعى ابن خلدون هذا التغاير، فقرر بوضوح أن كثيراً من شيوخ الشعر " يرون أن نظم المتنبى و المعرى ليس هو من الشعر فى شىء لأنهما لم يجرياه على أساليب العرب" (١٧) .

ومعنى ذلك أن التخييل ليس بمقدوره أن يقيم قصيدة وحده، وإنما هو وسيلة التعبير التى تنقل المعنى من التصور الذهنى إلى الوضع اللغوى، فكان من المنطقى أن يكون أجود الشعر ما توافق فيه المعنى مع لفظه، فلا يقع فضول حيث يزيد اللفظ على معناه، ولا يقع فيه زيادة حيث يكون اللفظ أضيق عن احتمال المعنى، فإذا زاد اللفظ أو قصر عن معناه كان عيباً يفسد من أجله الشعر.

و من ثم لا يعود التخييل وحده ينفرد بعيار الشعر الصحيح ؛ فالشعر لا يكون قصيدة إلا إذا أنتج مقولاته قياساً على طريقة المعنى الموصوفة ، وبقدر من الجرأة أقول إن الشعر فى حقيقته لا يكون إلا قصيدة؛ لأن القدماء أشاروا بوضوح إلى أن المنظوم يجمع فى معناه الشعر و الخطبة والرسالة من فنون الشعر،و قرروا أن الشعر من بينها يتميز بتلاؤم النسج ؛ أى سلوك هذه المسالك فى بناء المعانى، و المساواة بين الفصول، والوفاء بحق المعنى حتى " لا يقطع و بالنفوس ظمأ إلى المزيد " (١٨) ويبقى الخيال فى هذا

التصور علامة فارقة تدل على شعرية القصيدة فحسب، فى حين يدل المنطق على الخطبة أو على الرسالة، فهو سبيل الخطيب وأداة الناثر فى الإقناع(١٩) .

وقد عنى أولئك النقاد ببيان العلاقة بين اللفظ و المعنى من جهة التعبير فى القصيدة . كذلك اتجهت العناية لديهم إلى إبراز الهيئة التى بها يكون المعنى صحيحا حسنا ، و الصحة تأتى من القياس على الواقع ؛ أى الالتزام بمبدأ المحاكاة الأرسطى(٢٠) ويدخل فيها مراعاة العرف الاجتماعى فى الوصف، فلا يصح للشاعر أن يصف الشىء بما لم تعهده العرب، كما لا يصح له أن يجاوز الالتزام بمقتضى الحال و بمقتضى المقام.(٢١) أما الحُسْن فمرده إلى التأليف، و معناه وضع الألفاظ فى مواضعها، و الإنشاء على طريقة العرب فى تركيب العبارة . و يؤول ذلك إلى النَظْم الذى أسّس قواعده الجرجانى فى دلائله(٢٢) و حسن النظم معناه استخدام العبارة فى موضعها ؛ فلا يخرج بها الشاعر عن معناها الذى وضعت له من الدلالة على الحال أو على الوصف أو على غيرها من مراتب الجملة المعروفة فى النحو العربى(٢٣)، فيكون المعنى واضحاً و ينتفى عن العبارة الغموض و الاضطراب اللذان كرهتهما العرب فى تركيب معانيها .

ولتمام الصحة لابد أن تأتلف المعانى مع بعضها، أى لابد أن يأتى الشاعر فى صدر بيته بما يدل على عَجزه وبما يدل على قافيته(٢٤). وبعد ذلك كله لابد أن تُبْنى المعانى على فواصل تكون دليلا عليها، و منها التجنيس و الترصيع(٢٥) بالإضافة إلى ما

يمكن أن يهيّئ به الشاعر معناه للقبول، كما فى التسويم و فى التحجيل الذى يمهد للقول الشعرى، ويربط فصول القصيدة بعضها ببعض. (٢٦)

ومن العجيب فى هذا الشأن أن هذه الأدوات المذكورة فى بناء المعنى و فى تحسينه تلتبس فى تصور الناقد القديم بمفهوم الوزن، أو أنه فى حقيقة الأمر يراها جزءاً من الوزن، و إن يكن الشائع فى تفسير الأخير أنه العروض، يقول قدامة فى بيان نعت الوزن : " ومن نعوت الوزن الترصيع، وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء فى البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد فى التصريف "(٢٧) شبيه به قول ابن قتيبة فى تعليقه على المرقّش:

هل بالديار أنْ تجيب صممْ   لو أنّ حيّاً ناطقاً كَلَمْ
يأبى الشباب الأقورين ولا   تغبطْ أخاك أن يقال حكَمْ

يقول : " و العجب عندى ؛ من الأصمعى؛إذ أدخله فى متخيّره، وهو شعر ليس بصحيح الوزن، ولا حسن الروى، ولا متخير اللفظ ولا لطيف المعنى " (٢٨)

و القولان كلاهما يشيران إلى أن مفهوم الوزن يحتمل أكثر من مجرد كونه عروض الشعر المعروف ، ولا يبقى إلا أن يكون فى حقيقته بناء يتركب من المعنى ومن البحور الشعرية ومن القافية ومن تآليف ذلك كله فى صياغة مناسبة . و هذا يفسر عنايتهم ببيان وجوه الحسن فى كل جانب منها، كذا عنايتهم ببيان وجوه الفساد فيها، ليكون فى ذلك دليل يهدى الشاعر إلى أوفق سبل الإنشاء ، و سواء كان الغرض مدحاً أو هجاء أو رثاء، فإن القيم المؤسسة لبناء

القصيدة فى هذا النموذج محمولة على الوصف " وصف أحوال الأمور المحركة إلى القول أو إلى وصف أحوال المتحركين لها أو إلى وصف أحوال المحركات و المحَرّكين معا، و أحسن القول و أكمله ما اجتمع فيه وصف الحالين "(٢٩) .

وهذه مسألة مهمة فى أمر الشعر القديم، لأن الشاعر وفق تصورها بمعزل دائماً عن معانيه لا يعدو عليها ولا تعدو عليه . ويكون العدوان إذا خالف الشاعر نظامها، فلم يرع منهج العرب فى وضعها، كأن يصف الشئ بما لم يجر عليه وصفه، أو يصل الموصوف بمصادر ليست من طبيعته فى الواقع ،. ولا يعنى ذلك أن الابتكار فى المعانى مقيد بهذه الأطر لكنه مختلف فى توجهاته لدى الشاعر الحديث عما ألفه القدماء.

ويلحظ أن تركيز الشاعر القديم على أصالة المعنى وعلى صلة هذه المعانى بألفاظها، يقصر طبيعة الشعر التصويرية على المجاز الراجع إلى المشابهة لإصابة المعنى فيه ، ومن ثم أنتج هذا المسلك صوراً جزئية لا يتصل بعضها ببعض لأن المعانى جزئية، ولأن البيت الشعرى مغلق على نفسه جراء وحدته ، فى الوقت الذى يناط بالصور وصف المعانى وإخراجها فى صورة حسية تقربها من المتلقى ، وهو ما يفهم من عبارة ابن خلدون فى تعريفه " المبنى على الاستعارة والأوصاف ." (٣٠) وهو غير الوصف الذى كان يستقل بقسم من أقسام القصيدة أو بغرض من أغراضها، لذا جعله القرطاجنى قسماً داخلاً فى المدح و فى الهجاء و فى الرثاء ، الأمر الذى يدل على أن الوصف بالمعنى الأول أداة لتحقيق معانى المدح

والهجاء و الرثاء (٣١) و مبنى على الاستعارة و على التشبيه ؛ أى على الصور الجزئية التى تعبر عنها .

صحيح أن الشاعر القديم استطاع فى أحيان كثيرة أن يبنى من هذه الصور المفردة مشاهد كاملة ، و أصدق تمثيل لذلك وحدة الطلل و غيرها من الأغراض التقليدية، لكنه فى كل الأحوال كان يبنيها على الصور المفردة المتجاورة، إذ كان يبحث عن وضوح التعبير، و يصدر فى عمله عن إيمان بتناظر المعانى مع الألفاظ . ومن ثم كان اللفظ الوحدة الأولى للتصوير بما فيه من قدرة سحرية تتفجر فى جنبات القصيدة ، و حال اللفظ فى ذلك حال المصطلح الجارى على الألسنة، فهو يدخل فى القصيدة مستحضرا قواه الاجتماعية، و إشاراته الأسطورية، و المثل الفنية الكامنة فيه ، و بالتالى يتحقق بوجوده ما سمّى فى النقد الحديث باسم الظل الدلالى، وهى العلاقات التكوينية فى طبيعته الأخيرة. (٣٢)

غير أن تداخل هذه الألفاظ – الاصطلاحات – لا يصل إلى درجة الذوبان ؛ أى إنتاج دلالة جديدة تصنعها الألفاظ المتجاورة ، و إنما يبقى لكل لفظ شخصيته المستقلة إيثارا للوضوح، ولتحقيق إصابة المعنى.(٣٣) وكأنَّ الشاعر القديم كان يخشى أن تتعطل معانيه إذا سمح لألفاظه بالنشاط الحر، و لخياله بالعبث المستقصى ، و من ثم قيّدها و لم يعطها سوى فرصة اللعب الرشيد، وفيه تتزين المعانى بألفاظها، ولا يخرج التخييل عن الحقيقة، ويعود الكذب إلى واقعه المحدود .

ويمكن أن نلخص موقف الشاعر القديم من قصيدته على النحو

التالى ، ينهض بناء هذه القصيدة على أركان أربعة : الأول الوزن، والثانى القافية، والثالث اللفظ، والأخير هو المعنى ، أما الوزن والقافية فهما عنصرا الشكل الأساسيان فى هذا البناء، وهو الذى يميز القصيدة من غيرها ، وفيهما يعمد الشاعر إلى إيقاع التناسب بين الوزن والقافية من جهة، وبينهما وبين المعنى من جهة مقابلة، ويكون ذلك باستحضار القوافى المحتملة، ثم اختيار الملائم منها وجعله علامة للقصيدة ، والوزن فى هذا الشأن مرهون بطواعية اللفظ المختار، ومن ثم قد نلحظ انتقال الشاعر من وزن محتمل إلى وزن آخر بحسب التشكيل الداخلى للفظ داخل هذا الوزن ، غير أن العامل الحاسم فى عملية الاختيار كلها يأتى من جهة المعنى ؛ فالشاعر إذ يقرر فى نفسه معنى مناسباً لما وقع فى تصوره، فإنه يبدأ بالتعبير عن هذا المعنى من خلال الألفاظ المعتادة فى مجاله ، وكمثال يمكن أن نشعر بهذا الأثر حين نفكر فى وحدة الطلل التى ينتج بها الشاعر الجاهلى قصيدته ، فهذه الوحدة ترتبط بألفاظ بعينها وبصورة نمطية من جهة الخيال، ومن ثم فإن التركيب المقطعى لهذه الألفاظ هو الذى يحدد التفعيلة المستخدمة وبالتالى يتحدد الوزن، أى البحر الشعرى من خلالها .

وربما لهذا السبب نجد أن البحور الغالبة فى الشعر الجاهلى هى أربعة من إجمال الستة عشر بحراً المعروفة فى عروض الشعر . وقد يتضح الأمر أكثر إذا أجرينا مقارنة يسيرة بين بعض هذه الوحدات، وسوف نلحظ أن التمييز بينها، أو الانتقال من بحر إلى بحر يتم من خلال تغييرات يسيرة على محور الاختيار، أى على المحور الرأسى

لمعجم الألفاظ المفردة قبل إدخالها فى المحور الأفقى وربطها بسياق التوزيع فى البنية اللغوية للجملة داخل البيت الشعرى ، والأمر يحتاج إلى تفصيل أكثر، غير أننى سأكتفى بهذه الإشارة اليسيرة اعتماداً على توفر مصادرها لمن شاء الرجوع إليها، ولأننى أود التركيز على موقف الشاعر القديم من بناء قصيدته .

ولقد كان على هذا الشاعر أن يستحضر فى نفسه المعانى التى أراد التعبير عنها، ثم يختار منها المشهور، أى الذى اتفق العرف الجماعى على أنه المثل الأعلى فى شأنه، ثم يربط هذا المعنى بصوره النمطية المشهورة أيضاً ، وقد تتيسر له الإضافة إلى هذه الصورة النمطية بإعادة تشكيل العلاقات الداخلية فيها ؛ ومن ثم تثبت له البراعة وتتحقق الجودة ، وكتب الموازنات الشعرية تقدم مثلاً جيداً على هذا الصنيع، ومنها نعرف من وجهة نظر النقاد القدامى ما رأوه أصلاً لبعض الصور المشهورة ، بل إن بعض الدراسات الحديثة قدمت بدورها أمثلة أخرى جيدة على هذه الظاهرة فى دراستها عن شعر الإحيائيين .

وعلى وجه الخصوص، وفى تقديرى، فإن العامل الحاسم فى هذا الشأن يرجع إلى موقف الشاعر القديم أو الشاعر التقليدى من الخيال ، فهذا العنصر لديه مرهون بمطابقته للواقع، أو بمطابقته للحقيقة، أو الحقائق المادية فى حياته وليس له أن يخرج عن هذه الحقائق أو الاحتمالات المنطقية التى يقررها العقل والعرف الاجتماعى، وإلا وقع فى المحال الذى هو مكروه عند القدماء، وقد يخرج الشاعر به وقصيدته من باب الشعر جملة .

وسوف نرى فى المباحث التالية كيف أن تغير موقف الشاعر الحديث من الخيال كان تحديداً هو العامل الحاسم فى تشكيل ملامح ثورته الشعرية ؛ بل إن تغير هذا الموقف من مرحلة إلى أخرى هو الذى أعطى لكل مرحلة سمتها الخاص، وبالتالى نقل القصيدة العربية إلى تشكيل مفارق لسلفه . وهو موقف فى جملته يقترن بموقفه الموازى من قضايا اللفظ والمعنى والإيقاع . وفى تقديرى فإن تشكيل الشاعر القديم لقصيدته مرتبط بالأمر نفسه ، وكما سوف يلحظ القارئ، سأقدم تفسيرات عدة لهذه النقطة خلال المقارنات المتتالية بين مسلك الشاعرين على مدار التحليلات المختلفة، ومن زوايا مختلفة أيضاً، وسوف أبدأ هذه التحليلات بالوقوف على مسار التحولات الاجتماعية فى المجتمع العربى وأثر هذه التحولات على التشكيل الفنى للقصيدة العربية المحدثة منذ بداية النصف الثانى من القرن العشرين ، وأنا أسعى بهذا الوقوف المبدئى على سياق التحولات الاجتماعية إلى وضع القارئ فى قلب الحدث الثقافى العام الذى أدى بالضرورة إلى التغيير ، ومن ثم يستطيع متابعة موقف الشاعر الحديث من البناء التقليدى للقصيدة العربية، وكذا متابعة موقفه من التحولات الفنية المترتبة على ذلك، وهو الأمر الذى خصصت له المبحثين الأخيرين من هذا الفصل .

٢ - التحولات الاجتماعية ورؤية العالم :

شهد المجتمع العربى فى النصف الثانى من القرن العشرين جملة من التحولات الاجتماعية، يمكن التمييز فيها بين ثلاث مراحل، الأولى مرحلة التحرر وصعود المد القومى، الثانية مرحلة انهيار الحلم

القومى والانغلاق على الذات، و الثالثة مرحلة البناء الاجتماعى المؤسس على مفاهيم العولمة. (٣٤) فى المرحلة الأولى التى تبدأ بالعقد الخامس من القرن العشرين - وتعد تتويجاً لرحلة كفاح طويلة ضد المستعمر وضد السلطة الفاشية فى المجتمع - يلحظ فيها سيادة مفهوم القومية الذى يعنى الاندماج فى وحدة شاملة على أساس من وحدة اللغة ووحدة الدين ووحدة الأصل التاريخى ووحدة الأصل الإنسانى(٣٥). وقد ارتبط ذلك بسعى دائب للتحرر السياسى وللتحرر الاجتماعى؛ من أجل إفساح المجال للطبقة المتوسطة حتى تمارس فاعليتها فى سلم التراتب الاجتماعى(٣٦) .

و تميزت هذه الطبقة بالتعلم الجيد وبالاتصال الثقافى القوى بالتراث الإنسانى من حولها ، وكان المطلوب لديها البحث عن نماذج تاريخية قوية تعكس حلمها بالتقدم و بتحقيق الاندماج الكامل بين بنى الجلدة الواحدة . لكن هذه الجماعة المثقفة عانت من الاضطهاد السياسى بقصد إبعادها عن المشاركة الحقيقية فى إدارة شئون البلاد، إما خوفا من أفكارها القومية التى تهدد بكشف قصور السلطة، و إما بهدف الانفراد بالحكم. و كانت التهم الشائعة الموجهة إليها الانتماء الماركسى أو الرجعية المعادية للثورة(٣٧)، الأمر الذى أدى إلى أن تبحث شريحة الأدباء منها عن وسائل فنية تستر مقاصدها السياسية، كما تستر نقدها اللاذع للمجتمع، وتمثل ذلك خاصة فى الرمز وفى الأساطير(٣٨) .

و المرحلة الثانية من تحولات المجتمع العربى فى النصف الثانى من القرن العشرين هى ما يعرف بمرحلة انهيار الحلم القومى، وفيها

تُتّخذ نكسة السابع و الستين وتسعمائة و ألف علامة على تبدل مفاهيم المجتمع، فقد وجد الفرد نفسه محروماً من كل دعم نفسى يؤكد وجوده الإنسانى ، وأصبح لزاماً عليه إيجاد قيم بديلة يبنى عليها عالمه الخاص و يستطيع من خلالها الحياة (٣٩) .

و ارتبطت هذه المرحلة بما عرف بعصر الانفتاح، ويقصد به استقطاب الاستثمارات الأجنبية و إتاحة الفرصة للقادرين فى المجتمع كى يجلبوا كل مظاهر الحضارة الاستهلاكية(٤٠) ، وكان من نتيجة ذلك أن شغل أفراد المجتمع بالسعى الدائب لتوفير لقمة العيش ولامتلاك وسائل الرفاهية التى حرموا منها فى العقود السابقة ، أما الشاعر العربى فقد وجد نفسه محاصراً داخل عالمه الخاص لا دور له فى مجتمع الاستهلاك، ولا قيمة ثابتة يستطيع الاتكاء عليها فى حياته ، و من ثم أصبح مهمشاً منبوذاً فى مجتمعه، ولا أحد يريد الاستماع لشعره وفق نموذجه السابق حيث بات هذا النموذج يكرس لرؤية مهترئة، لا تعبر عن الواقع ولا تكشف أمراضه، وبالتالى كان عليه أن يعيد اكتشاف ذاته، وأن يبتكر لنفسه عالماً جديداً(٤١) ،يجتر فيه آلامه ويحتمى بواسطته من طغيان قيم المادة ومن استعباد الاستهلاك .

المرحلة الثالثة وهى مرحلة البناء الاجتماعى المؤسس على مفهوم العولمة التى يعيش المجتمع تغيراتها المتوالية ، وتتميز بمحاولة تشكيل عالم مبنى على الاندماج فى المنظومة العالمية، خاصة بعد انهيار الاتحاد السوفيتى ، الأمر الذى أدى إلى انفراد القطب الرأسمالى بالحكم السياسى فى العالم، وإلى ظهور التكتلات

الاقتصادية الكبرى المتحكمة فى مصائر الشعوب، وفى التوجهات السياسية للحكومات(٤٢).

وفى ظل هذا الاتجاه العالمى الجديد، تتدفق المعلومات وتتحرر التجارة، ويصبح العالم سوقاً صغيرة لا تستوعب كل الإنتاج السلعى الذى يؤدى إلى إفراز مجتمع هش يتخلى عن تماسكه وعن ضماناته الاجتماعية لصالح تضخم مكاسب رأس المال . وعلى الجملة يأخذ المجتمع المألوف فى الانهيار فى خدمة شريحة صغيرة ثرية لا تتجاوز خمس عدد السكان(٤٣). وقد مس هذا الاتجاه بتياره المتعاظم حدود الفن، فغابت مفاهيمه المتماسكة، وولد فى ظله جيل من الشعراء تخلى أو كاد يتخلى عن الأسس الجوهرية الحافظة لكيان الشعر فى نموذجه التقليدى .

وتشير هذه المراحل الثلاث من مراحل التحول الاجتماعى فى حياة المجتمع العربى إلى تحول مماثل، يتصل برؤية الشاعر العربى لواقعه، فقد وصل هذا المجتمع إلى منتصف القرن العشرين فى حين كانت الرومانسية بنزعتها التشاؤمية تسيطر على عقله(٤٤)، فى الوقت الذى لم تعد فيه تتسق مع التغيرات الحادثة فى الواقع، وصار لزاماً عليه أن يلتفت إلى الأحداث الجارية وأن يعبر عنها بما يبرز خصائصها الموضوعية فى قصيدته ، وتمثل ذلك فى الجمع بين رؤية الإحيائيين ورؤية الرومانسيين الذاتية للواقع نفسه ، وهو ما اصْطُلح على تسميته الواقعية فى بناء النموذج الفنى للقصيدة الجديدة مع بداية العقد الخامس من القرن العشرين .

و مع انهيار الحلم القومى فى السبعينيات ارتدت رؤية الشاعر

إلى ذاته، تكشف عن عزلتها وتعكس هشاشة العلاقات التى تربطها بالمجتمع، غير أن هذه الرؤية الذاتية لا تشبه رؤى الرومانسيين السالفة، فهى لا تسعى لتشكيل عالم مثالى وحيد البعد طرباً أو حزناً(٤٥) ،بل تريد تفكيك الذات حتى تصل إلى مواطن ضعفها . ومن الضعف تبنى عالماً قادراً على مواجهة انهيار الواقع المادى من حولها (٤٦) ،وإن توقفت كثرة من أعمال الشعراء فى هذا الجيل عند حدود تكريس ضعف العالم دون محاولة لإعادة بنائه (٤٧).

أما فى المرحلة الأخيرة من تطور الشعر العربى فإن رؤية الجيل الجديد من الشعراء تحاول التأليف بين واقعية جيل الستينيات وذاتية جيل السبعينيات . ويمكن توصيفها بأنها رؤية واقعية تحاول اختراق مادية الذات، ولكنها تعكس ضعفاً و هشاشة فى رؤية العالم تختلف أسبابها عن أسباب هشاشة الواقع فيما قبلها(٤٨). ويُلحظ فى خضم هذه التحولات المتوالية أن النموذج التقليدى فى بناء القصيدة العربية ظل حاضراً، يجتذب قسماً من الشعراء ما زال يرى أن الشعر كلام موزون مقفى، دون أن يعكس هذا الفهم إدراكا مميزاً للواقع ، و يمكن تصنيف جل تجاربهم فى إطار الاسترجاع المقلد للسلف ، و يعنى ذلك أنها تجارب تعبر عن ردود أفعال مباشرة سطحية للأحداث، ولا ترى فى الكلام الموزون المقفى سوى هيكل موسيقى تتحدد به الشاعرية، و يخرج ما عداه عن الشعر ،دون أن يكون لها ثقل تجارب السلف الوجودية المعروفة .

ورؤية العالم على هذا النحو تنبئ عن إحساس لدى الشاعر المحدث بعدم كفاية الرؤية القديمة لاستيعاب العالم المعاصر أو

لتفسيره . وسبب ذلك اتساع المسافة الدلالية بين ما يصوره الشاعر الرومانسى و واقعه ؛ إذ هو شعر يكرس فى جوهره للصراع بين المادة و الروح، بينما يتطلب الواقع المحدث انتصاراً لحركة الفعل فى مقابل التوقف(٤٩) .

و يمكن حصر الخلاف بين النظرتين فى طبيعة تعامل الشاعر مع مادية واقعه ،فالشاعر الرومانسى يتعامل مع المادة بوصفها علامات يعيد من خلالها تشكيل العالم كما يتمنى أن يكون ؛ أى على نحو مثالى يحقق لذاته الانسجام مع عالمها ، ولا قيمة فى ذلك لاختلاف طبيعة الواقع عن مثاليته ، إذ يهدف الرومانسى على وجه الحقيقة إلى حفظ روحه من فساد المادة ،. و فى المقابل فإن الشاعر المحدث يرى فى هذه المادة عالماً حياً تمكنه مفرداته من المشاركة فى المعركة الدائرة بين النظامين القديم و الجديد فى المجتمع .

وبعبارة أخرى أصبح الشاعر المحدث واقعياً فى تمثيل عالمه ؛ أى يحاكى النشاط الدرامى لهذا الواقع، ويشارك فى البناء الخلاق لعالم فى طور التكوين مع اكتشاف إيقاعه الداخلى الحميم، لقد أصبح الشاعر فى هذا العالم واحداً من المناضلين، له نصيبه من المبادرة التاريخية و من المسئولية، وإذا كانت الرومانسية تعد فى جوهرها رفضاً للواقع المادى القائم، فإن رفض الواقعية له و إعادة تركيبه تأتى من الرغبة فى الكشف عن مثالبه ثم نقده و دفعه إلى الأمام(٥٠).

ويمكن الاستشهاد فى ذلك بالمقارنة الدالة التى عقدها شكرى عياد بين واقعية هلال ناجى فى قصيدته " أحرار و عبيد "، وواقعية

عبد الوهاب البياتي في قصيدته" إخواني الشعراء " (٥١). الأول مثال للواقعية الحماسية، أما الثاني فمثال للواقعية القومية، و على الرغم من حديث كلا الشاعرين عن موقف العربي المعاصر من الاستعمار و من الحياة، إلا أن فرق الوعي و فرق التعبير يجعل قصيدة هلال ناجي نموذجا تقليديا، في حين تنتمي قصيدة البياتي إلى النموذج المحدث. يقول هلال :

أخي، إذا مَا تَجَافى الصراعَ
مَهازيلُ خيرهـُمُ الأنْذَلُ

وَبانَ مَنْ المرخِصونَ النفُوسَ
ومَنْ بَخلُوا بَعْدَ مَا طـَلَبُوا

وَمَنْ نَوَّرُوا لِتَسيرَ الجُمُوعُ
كَمـا ضَـوَّأتْ شُعَل تُشْعَلُ

وَمَنْ نَصرُوا الْفِكْر في مِحْنَةٍ
تَضَاءَل مِنْ هَولِها المُعْضِلُ

وَمَنْ كَتَمُوا الآهَ في مَهْدِها
مَخـافَةَ أنْ يَشْمَتَ العُذَّلُ

فَعانِقْ أخـاكَ علـى أيْنِه
كَمـا عَانَقَ الجَدْوَلَ الجَدْوَلُ

يتحدث الشاعر في هذا النموذج عن صفات ثابتة للمناضلين، وعن فريقين أحدهما في جانب الخير والآخر في جانب الشر، وثمة مقابلة بين (نحن وهم)، أي بين الضميرين الممثلين للجانبين، و(نحن) في هذا النموذج تؤمن بضرورة التغيير، وأن المناضلين

ينيرون الحياة لمن خلفهم، ويجاهدون فى سبيل تحقيقه، مثلما أن (الهم) طبيعتهم بضد هذا (٥٢). أما الحديث فى قصيدة البياتى عن الحياة وعن طبيعتها فيتخذ منحى آخر، يقول :

يا إخوتى الحَيَاةْ
أُغنِيَةٌ جَميلَةٌ، وَأَجْمَلُ الأشياءْ :
مَا هُوَ آت، ما وراءَ الليلِ منْ ضياءْ .
ومنْ مَسَرَاتٍ ومنْ هناءْ
وَأَجْملُ الغناءْ
مَا كانَ فى قُلوبكُمْ ينْبُعُ، منْ أعْماقْ
شعُوبِنا الرَّاسِخة الأعراقْ
وَ أرضنا الطَّيِّبَة الخَضْراءْ
فَلتلْعَنُوا الظَّلامْ
وَصَانعي المأسَاةَ والآلامْ
وَلْتَمْسَحُوا الدُّمُوعْ
وَتُوقِدُوا الشُّمُوعْ
فى وَحْشَة الطَّريقِ للإنْسَانْ
يا إخوتى الحَيَاةْ
أُغْنيَةٌ جَميلةٌ، مَطْلَعُها الدُّمُوعُ وَالأحْزَانْ .

إن الرؤية الفكرية للواقع وللفن – وهى السمة الأساسية للشعر العربى فى مطلع ثورته الحديثة (٥٣)– تجعل الشاعر يبحث عن حدود هذا الواقع، سعياً لتحديد الدور الاجتماعى لأفراده . ومن ثم يعبر ضمير الجماعة فى هذا النموذج – وهم الجموع الذين لا تعرف

صفاتهم - يعبر عن الإيمان بالحياة وبسننها التى لا تتخلف، أى الإيمان بعالم قد يتحقق أو لا يتحقق .

و(نحن) فى النموذج الأول تقاتل فى معركة لا تعرف نتيجتها، أما فى النموذج الأخير فهى تعلم يقيناً ما الذى تريده، ولذلك لا مجال لديها للنغمة الحماسية العالية، المبطنة برغبة خفية فى الاستشهاد ، ظهر ذلك بوضوح فى النموذج الأول عند هلال ناجى، حيث يبنى القصيدة على جملة شرط طويلة، يتعلق فيها الجواب إلى نهاية البيت الأخير " أخى إذا ما تجافى ... فعانق " بينما تتعدد أفعال الشرط بتعدد حالات المتقاعسين و بتعدد حالات الثوريين الأحرار، وبين النقيضين المتواجهين يظهر الفرق فى الموقف من حرية الوطن .

ولأن القضية واحدة، ولأن الموقف واحد، اختفت الفروق الفردية بين عناصر ضمير الجماعة المكونة لفعل الشرط واندغمت خصائصها جميعاً فى صورة (مَنْ) الاسم الموصول المعبر عن الإنسان المطلق، فيكون فى ذلك إشارة واضحة لموقف الذات من العالم ، وهو موقف مطلق، يعتمد على قيم مطلقة، ويتحرك فى فضاء مطلق، فبدت السمات واحدة، كما بدت حركة الجموع واحدة متناظرة متجاوبة ، وهذا عين ما عبر عنه النموذج التقليدى لبناء القصيدة العربية .

أما فى النموذج التالى - عند عبد الوهاب البياتى - فقد اعتمد الموقف الجوهرى للذات على مفهوم التعدد، فتحولت (أخى) عند هلال ناجى إلى (إخوتى) عند البياتى، وصارت المواجهة بين

المستعمر والوطنيين مواجهة عامة لقوى الظلام، القصد منها تدعيم مفهوم الحياة، وإطلاق قدرات الإنسان الفرد لتحقيق وجوده . وفى هذا التحقيق حياة الجماعة كلها، ولذلك قامت الدلالة الكلية فى القصيدة على استشراف آفاق المستقبل " أجمل الأشياء ما هو آت " ولم تكتف باستعداء اللحظة الراهنة ؛ لحظة المواجهة فى النموذج القديم .

وإذا كان هذا النموذج يقوم فى جوهره على الاعتراف بوجود فروق فردية يجب تقديرها فى حياة الواقع وفى حياة الفن، فقد تحررت البنية الفنية من المماثلة التامة، واتجهت لتمثيل الاختلاف فى أسطر شعرية متباينة الطول، لكنها متناغمة فى داخلها من واقع الالتفاف حول الهدف الواحد، وكذلك وحدة المصير . يظهر ذلك فى القافية المتغيرة، إلى جانب تغير طول السطر الشعرى . ومعهما إطلاق المجاز من مرجعيّته المباشرة، ليكون " مسح الدموع وإيقاد الشموع " رمزاً موسعاً للحياة ولاستشراف المستقبل البعيد .

و فى مطلع العقد السابع من القرن العشرين بدا واضحاً للعيان أن النموذج الفنى لبناء القصيدة أخذ فى الاستقرار لدى الرواد، فظهرت له مجموعة كبيرة من التنويعات الفنية التى يصعب حصرها عند الجيل التالى كما فى أعمال أمل دنقل ومحمد إبراهيم أبو سنة ومحمد مهران السيد ومحمد عفيفى مطر وآخرين فى مصر . إلا أنه من الممكن استخلاص مجموعة من الخصائص الفنية التى تعبر عن المدرسة الجديدة بأسرها ، وأولها انحياز الرؤية العامة للفكر، التى ترى الواقع فى ظل المراجعة المنطقية لأحداثه، وهى مراجعة تصطبغ

بأيديولوجية صاحبها، ولا تنفصل عن نموذجه المثالى للواقع والفن، فيفسر الفنُ الواقعَ، ويمد الواقعُ الفنَ بعناصره الأساسية من محور الاختيار(٥٤) . فى ضوء هذا الموقف تناول الشاعر الحديث مسألة الحرية – وهى المعادل الفنى للوجود العام – بوصفها مسألة الإنسان، ومن ثم أطلق أمل دنقل صرخته (٥٥):

المجد للشيطان، معبود الرياحْ

من قال : لا فى وجه من قالوا : نعمْ

من علّم الإنسان تمزيق العدمْ

من قال : لا، فلم يمتْ

وظلّ روحًا أبديّة الألمْ

وليس الشيطان سوى موقف المواجهة، موقف تأمل الحقيقة، إذ يرفض الشاعر أن يكون واحداً من الجموع المنقادة، واحداً من الذين يقولون " نعم " دون أن يكون له الحق فى اتخاذ موقف نقيض، والعدم فى هذه الصرخة رمز للسلبية والخضوع، رمز للفراغ حتى وإن كان مغلّفاً ببهجة زائفة . ويقابله الألم رمزاً للعقل النشط وللوجود الفعال، رمزاً للخطأ الآدمى الذى يعنى – رغم كونه خطأ – أننا نعيش فى قلب الحياة . وقريب من ذلك قول أحمد حجازى فى"كائنات مملكة الليل "(٥٦). وهى رمز للوجود القلق، رمز للاختلاف الجاد ولرفض الدعة المقوتة :

لم يعدْ من مجد هذه البلاد غيرُ حانةْ

ولم يبق منَ الدولة إلا رجل الشرطةِ

يستعرض فى الضوء الأخيرْ

ظلّه الطويل تارةً
وظلّه القصيرْ !

لكن المجد الذى تبحث عنه هذه الكائنات لم يعد - كما كان فى الماضى - التحام طبقات الشعب العاملة، ولم يعد مواجهة قوى الاستعمار بحماسة الماضى الملتهب، وإنما صار المجد هو العمل على تحقيق إنسانية الإنسان، كذلك العمل على استقطاب قوى المعارضة دون نفى ولا اتهام بالخروج على وحدة الصف .

إن المجد الذى ورد فى النصين السابقين - على اختلاف فى زمن الإنشاء - يدل على ظاهرة أساسية من ظواهر الشعر الحديث، استقرت فى تجارب الرواد وفى تجارب الجيل التالى، أعنى تحول الفكرة الأيديولوجية إلى تصور ذهنى، فالروح الفردية التى تمثلها هذه النصوص تشى بالتطلع إلى الانعتاق من سيطرة الفرد العام ذى الرؤية الواحدة، صاحب الهيمنة الأيديولوجية الزائفة، ومن ثم تحول استشراف المستقبل إلى فردية مبتكرة تعتد بنفسها، لكنها لا تنفى الآخر، ولا تطمئن إلى المطلق المجهول، وهذا بخلاف الذات الرومانسية المنعزلة، و المنغلقة على نفسها، و من ثم بدت الذات فى النموذج الجديد معنية بالاتصال مع واقعها، حريصة على إبراز إنسانية الألم فيه، ليكون واضحاً للعيان أن معاناة المشقة سبيل إلى التقدم، وأصبح المجد فرحاً بالحياة الآتية، وعملاً دائباً لاستيفاء شروط تحققه، على نقيض النموذج التقليدى الذى يرى فى المجد تغنياً بأمجاد قديمة، واستعادة لانتصارات دارسة .

ومن الجلى فى هذه النصوص أن المنطوق الأساسى لدلالتها

يتجه لاستبدال رؤية برؤية، و لإحلال أيديولوجية محل أخرى، إذ الحرية و الإنسانية اللتان تنبنى عليهما تجارب شعراء الخمسينيات والستينيات، تشيان بالسعى إلى توظيف القصيدة فى خدمة مصالح شخصية، وبالتالى ألحت هذه التجارب على إبراز العسف السياسى و إبراز الفوضى الاجتماعية فى ممارسة الحقوق الشخصية من قبل النخب الحاكمة، ومنها الصورة البديعة لأحمد حجازى فى نهاية عصر الحماسة الأيديولوجية - عام أربعة وسبعين وتسعمائة وألف - حيث يصور الثورة العربية وهى تعانى البطالة سواء بسواء مع لسانها المعبر، أى الشاعر العربى الحديث(٥٧)

أنـا والثـورة العربيـّةْ

نبحث عن عملٍ فى شوارع باريسْ

نـبـحـث عـن غـرفـةْ

نتسكّع فى شمسِ أبـريلْ

وبالتالى لم يعد أمام هذا الشاعر سوى أن يهلك فى ظلال المتعة، وفى ظلال المنفى الاختيارى، مدركاً أنه فقد وظيفته فى تثوير المجتمع، و أن الثورة العربية انحصر وجودها فى ذكرياته القديمة، ويبدو أن الشاعر العربى فى الجيل التالى -عقد السبعينيات و ما بعدها - أدرك هذا التحول الطارئ على تجربته، فعمد إلى تثوير رؤيته من داخلها، بإعلاء شأن اللغة، و بإسقاط آخر الروابط الاجتماعية القديمة رغبة فى تفكيك المجتمع نفسه لإعادة بنائه . ومن ثم كان إسقاط التفعيلة أبرز الظواهر الناشئة فى هذه الرؤية الجديدة، و لذلك كانت التجربة فى هذه النصوص ذهنية تعتمد

إيحاءات اللفظ المفرد معزولاً عن سياقه المنطقى فى معجمه المألوف :

هكذا

أتجوّل بين مراثى الذاكرة، و غيابات الاسمِ

أتمدّد عشبةً طريّةً على جسم الأرضِ

وأحتسى ذؤابات المرجان، وأنام عارياً بين ثبوت الكافِ ,

وانحناء دائرة النونْ .

و ألاثمُ أبجديّةَ الكلماتِ، و شهوةَ الأرض.

و بقايا ما فى الذاكرةِ من خُدَعٍ و مرايا(٥٨) .

إن المحور الأساسى فى تجربة تلك النصوص هو مساءلة اللغة ومكاشفة الجسد، وكثيرا ما تختلط بينهما الدلالات، حتى لتصبح اللغة جسداً و الجسدُ لغة، ويبدو أن ذلك هو رسالتها الجوهرية ؛ إذ ترى فى العالم كله جسداً و ترى فى الجسد لغة وتفتح مغاليق الواقع، وينبغى على الشاعر الأريب الاندماج فى الكل المتكوّن منهما، على هذا النحو يفتتح الشاعر نصه السابق بتصريحه المباشر "أتجول بين مراثى الذاكرة و غيابات الجسد " ثم تتابع الرؤى من ذؤابات المرجان ومن أبجدية الكلمات إلى حرث الهواء و إلى صنع الألاعيب من أصابع الفضاء. ويلحظ بعامة فى هذه النصوص أن عالمها المتشكل يتمثل فى تكوينات لغوية، تعكس بتداخلها غموض الواقع. وموقف الشاعر منها لا ريب فيه، إذ إن وظيفته الأساسية فض مغاليق اللغة وإعادة تشكيل العالم فى مجازها المتوفّز.

ويبدو أن هذا الاتجاه - أعنى التجربة الحسية المباشرة- كان

المصدر الأول لتطوير رؤى الشعراء فى المرحلة الأخيرة من قصيدة النصف الثانى للقرن العشرين، فقد عمد الشعراء فى هذه المرحلة المتأخرة إلى دفع تجربة الجسد إلى حدودها القصوى، فكثر الكلام فى شعرهم عن عفويته و عن أصالته وعن كون الالتذاذ به الحقيقة الوحيدة فى هذا العالم(٥٩) :

أمامكِ لمبة فلورسنتْ
وربما تضيئين الأباجورةْ
مفتّشةً عن إبرة حبّ سقطت منكْ
ملقاةً بجسدكِ الثقيلْ
تحت إحساسكِ بالمرارةْ
ما الذى يعنيه أنْ تحبّينى مثلاً

ويدل التساؤل فى آخر المقطع على أزمة هذه النصوص، وكأن المقصد الحقيقى من ورائها أن نتساءل على سبيل المثال : لماذا نصدق عالماً متوهماً فى حين نغض البصر عن الحقائق العينية الماثلة؟ وبعبارة أخرى، تكتسب هذه النصوص معارفها من الحس المباشر ومن الاحتكاك المؤلم بالواقع، ولا وجود فيها لمساءلة اللغة . والنتيجة أن ما يصطنعه الشاعر لا يعدو أن يكون مشاهد تبدو مقتطعة وعبثية الدلالة، لكنها توحى بحميميّة الالتصاق وبصدق الإحساس . ويكمن الفرق الحقيقى بين تجربتها وتجارب سابقتها فى الثقة بهذا الواقع، وفى إعادة الاعتبار إليه، دون محاولة لتعديله أو لتوجيهه – كما فى تجارب عقدى الخمسينيات والستينيات – ودون محاولة لهدمه بزعم إعادة بنائه فى داخل لغته . و فى هذه

التجارب تمثل الأرداف والعينان والنهدان - الجسد - المعرفة المثلى بحقيقة العالم وبوجوده، ولا علاقة للفن بتحويل مادته المجردة إلى زينة خارجية، باستثناء موقف الشاعر من اختيارها دون غيرها من المثيل المتاح .

من جهة أخرى تعمد لغة هذه النصوص إلى تفريغ المقول الشعرى من شعريّته التقليدية ، وهى مفارقة حادة لا تستقيم والقصدَ إلى إنشاء قصيدة تخيُّل العالم، فالشاعر فى هذا الجيل لا يبحث عن رؤية جمالية جاهزة، كما أنه لا يؤمن بتفجير اللغة، ذلك الاصطلاح الأثير لدى شعراء السبعينيات، وإنما يؤمن أن الشعر يولد حين تتقاطع سياقات الواقع الفنى مع سياقات المادى(٦٠) :

تطلبين البيرة بالتليفونْ

فى ثقة امرأةٍ تعرف ثلاث لغاتْ

وتورّط الكلمات فى سياقاتٍ مفاجئةْ

من أين لك كل هذا الأمانْ ؟

كأنّكِ لم تتركى بيت أبيك أبدا

ولماذا لحُضُورِكِ هذا التخريبْ

الخالى من القصدْ.

تجربة النص تنبئ عن أزمة وجودية تعانيها الذات الشاعرة، أزمة مَنْ يصطنع القوة فى مواجهة الحياة ، وهو ملمح أساسى فى هذه النصوص ؛ إذ توحى عبثيتها البادية بضعف شديد و بهشاشة تلفّ شعراءها؛ كانت السبب فى انقطاعها عن الخطوط الدرامية الواضحة. وبمعنى آخر، تغيب الحكايات فى هذه النصوص كما تغيب الغنائية

التقليدية لكن أحداثها وشخوصها تظهر خيالات أو ظلالاً خلفية يتحرك في ضوئها التصوير، ومن ثم يمكن تعليقه على جملة من الاحتمالات لحقيقة هذه الشخوص ولحقيقة الأحداث أيضاً.

وتعدد الاحتمالات هنا يختلف عن تعدد احتمالات التأويل في شعر الرواد و فيمن تلاهم ؛ فالشعر لدى الرواد يتعلق في وضوح بقيمة أو بمجموعة من القيم الدلالية، يمكن الوقوف عليها بمساءلة القصائد مرة بعد مرة ، أما الدلالة في هذه النصوص - إذا كان يقصد بها القيمة أو القضية - فهي غائبة، لأن الشاعر فيها غير معنى بإثارة قارئه ،أي أنه لا يعنى برسالة أخلاقية أو فنية قد تحملها نصوصه في أي وقت من الأوقات، وما يهمه في المقام الأول إثبات وجود ذاته الشاعرة، وربما اختلط إثباته لوجوده بعناية أخرى لإبراز الضعف الإنساني و للاحتفاء بهذا الضعف .

على هذا النحو يمكن أن نسمع صوت الذات الشاعرة الواهن في تساؤلها العجيب " من أين لك كل هذا الأمان ؟ " و بالتالي يمكن القول إن الأمن - كما يراه هذا الجيل من الشعراء - قيمة غيبية، تتساوى في وهنها مع غيرها من القيم الأساسية لحياة المجتمع المألوف، و من ثم تظهر الذات الشاعرة في هذه النصوص- وهي تستغرب من كونها قادرة على الاستمرار في جماعة لا تحبها، بل في حياة لا تريد لها أن تبقى، لأن حريتها مرهونة بالتحرر من القيم السائدة ؛مفضلة الحرية على البقاء في قائمة الأحياء .

٣ـ مفهوم الشعر و مقومات القصيدة الجديدة :

من جهة أخرى ترافق تطلع الشاعر الحديث إلى التجديد في

قصيدته مع اتجاه عام فى المجتمع العربى نحو التغيير، و تجلت هذه الرغبة بدءاً من العام السادس والأربعين و تسعمائة و ألف، حيث وصلت الفاعلية الشعبية إلى ذروتها فيما عُرف بثورة الطلاب والعمال إيزاناً بالانتهاء الرسمى لعهد استبدادى قديم وليبدأ مع ثورة الثانى و الخمسين و تسعمائة و ألف فجر عهد جديد، تتشح فيه الحياة بمسميات سياسية جديدة، ترعى التوجه نحو العقلانية فى الأدب و فى غيرها من وجوه المجتمع(٦١).

و العام السادس و الأربعون هو العام الذى أصدر فيه تباعاً محمد الماغوط وبلند الحيدرى وأدونيس دواوينهم الأولى، وهى الأعمال التى تبنت صراحة مفهوم قصيدة النثر ودعت إليه بصياغتها الجديدة مسقطة بالكلية و مباشرة البحر الشعرى والقافية فى رعاية بيانها الأشهر الذى صاغه أدونيس فى الآونة نفسها(٦٢) ، و العام السادس و الأربعون هو ذات العام الذى بدأ فيه ظهور قصيدة التفعيلة على يد نازك الملائكة فى "الكوليرا "، وعلى يد بدر شاكر السياب فى "السوق القديم" (٦٣). ثم تتابع ظهور أعمال صلاح عبد الصبور وعبد المنعم عواد يوسف وكمال عمار وغيرهم من تلك الرفقة المتجانسة .

وقد يكون ظهور اللونين المتناقضين من الشعر فى الزمن نفسه غريباً، ولا تفسير له سوى أنه استجابة حية لحركة المجتمع، إلا أن كليهما صدر عن رؤية مخالفة للآخر فى فهم الشعر وفى إدراك القصيدة، و الأغلب أن اختلاف مصدر الثقافة عند الجماعتين كان السبب المباشر فى اختلاف التجربة، فكما هو معروف صدر أدونيس

– وهو رأس الجماعة – عن الثقافة الفرنسية العميقة، و عن خبرته المباشرة بالكتاب الأساسى فى هذا المضمار " قصيدة النثر" لسوزان برنار(٦٤) .

والدرس الأساسى المستفاد من ذلك أن حساسية المجتمع قد تغيرت، وأن وسيلة التعبير عنه كان لابد لها أيضا من تغيير، وإلى جانب الثقافة الأجنبية الواسعة لدى الجماعتين فقد أفادت كلتاهما يقينا من التراث العربى و امتزج المصدران فى تشكيل رؤية العالم و فى صناعة القصيدة عندهما(٦٥) و لذلك ثمة تأثُّرات مشتركة بين الجماعتين لا سبيل لإنكارها . و لعل أبرزها تغيير مفهوم الرمز، وتفعيل دوره بوصفه أداة أساسية من أدوات التعبير فى الشعر الجديد(٦٦) .

وكما مرَّ فقد كان على الشاعر القديم أن يوظف قصيدته فى تحسين أو فى تقبيح موضوعه الشعرى . و كان عليه لتحقيق مقصده أن يطوع خياله حتى لا يشذ عن الواقع المراد تحسينه أو تقبيحه، ولذلك – أو بسببه – كانت المحاكاة أخلص شروط الإجادة وميسمها الأظهر، فى حين كان المدح الغرض الأوفى الذى يدور عليه نموذج القصيدة المعتمد فى الإنشاء، وبالتالى يمكن تقدير عمل الشاعر القديم، إذ كان واعيا بما يناسب غايته، و كان موفقاً فى بحثه عما سمى باسم التلاؤم أحيانا و باسم المناسبة فى أحيان أخرى . و دور الشاعر فى هذا ليس البحث عن فهم جديد للوجود، وإنما الجديد فى ابتكار المعانى أو فى تجويد اللفظ، و ميزانه القياس على عمل المتقدمين، الأمر الذى يفسر العناية بالموازنة بين الشعراء، كما يفسر

العناية بتسجيل المعانى الشريفة وبتعيين طرقها المحمودة.

وقد جاء الشاعر الإحيائى، فلم يخرج على مجمل هذه الأصول، وتبعه فى ذلك الشاعر الرومانسى رغم حرص الأخير على تجديد رؤيته للعالم، لكنه - كسلفه القديم - قيد خياله بالواقع، ورأى فى النموذج التقليدى الجوهر الذى لا ينبغى له مجاوزته، أما الشاعر الجديد، فلم يكن مشغولاً بالبحث عن جدة المعانى، ولم يكن يريد تجديد الشكل فحسب ، وإنما كان مقصده الأسمى فهم العالم وإيجاد وسيلة مناسبة لإدراكه . ومن ثم تحول الشعر إلى أداة كشف معرفى، قد يجهل نتيجتها الشاعر نفسه . وهذا بدوره غير من طبيعة الخيال، فلم يعد مجرد انعكاس لأثر الحدث المادى على نفس الشاعر، و إنما الشعر - فى هذا الفهم- بحث معرفى وسيلته الخيال، وأداته اللغة ، ولا شروط تحد من قيمة الخيال، ولا قواعد مرعيَّة فى شرف المعانى أو فى خستها(٦٧).

إذن فقد أصبح الخيال وسيلة لكشف المعانى، وليس لتحسينها . وأصبح الواقع الفنى - واقع القصيدة - ما يراه الشاعر مختبئاً فى ثنايا الواقع المادى، وليس ما يتفق على صحته المجتمع . ولعل من أبرز النصوص المبكرة المعبرة عن هذا الوعى الجديد قول صلاح عبد الصبور فى "هذا الزمان" من ديوانه "أحلام الفارس القديم"(٦٨):

الحبّ فى هذا الزمان يا رفيقتى :
كالحزن لا يعيش إلا لحظة البكاءْ
أو لحظة الشبقْ
الحب بالفطانة اختنقْ .

فالشاعر فى هذا المقطع، لا يقدم تعريفاً مطمئناً للحب و إنما يحاول بيان طبيعته؛ لذا فهو يدور حول معناه، بالمقارنة مرة :

الحبّ يا رفيقتى، قد كانْ
فى أوّل الزمانْ
يخضع للترتيب و الحسبانْ .

وبملامسة أحواله مرة أخرى، فالحب كالحزن، و الحزن ليس له مفهوم محدد، بل هو حالة من الوجود و من النفى المتلازمين، وقد تُؤَوّل عبارة الشاعر بطرق أخرى، لكن الجوهر الذى نلمسه فى دلالاتها واحد، ويمكن أن يقال الحب لحظة أو لحظات متصلة من التزييف، فيه الألم و فيه اللذة معاً، وقد فقد صدقه حين فقد حدسه النبيل، وقد يكون هذا هو معنى الشعر – أو مفهومه – حين يُقْرأ فى ضوء قول آخر للشاعر من ديوانه " أقول لكم "(٦٩) :

لأن الحبّ مثل الشعر، ميلاد بلا حسبانْ
لأن الحب مثل الشعر ما باحت به الشفتانْ
بغير أوانْ
لان الحب قهار كمثل الشعرِ
يرفرف فى فضاء الكونِ .. لا تعنو له جبهةٌ
و تعنو جبهة الإنسانْ
أحدّثكمْ – بداية ما أحدثكم – عن الحبّ

وظاهر القصيدة يوحى بالحديث عن الحب، و الشاعر لا يألو جهدا فى تعيين حدوده، مقارنة ومقاربة، حتى يصل إلى ما يمكن عده بيت القصيد، مع فارق التشبيه، فيقول(٧٠) :

وقلت لها بأنّ الحبّ ما يصنع بالإنسان إنسانا .

وأنّ الحبّ

عندما يصبح إنسانٌ حقيقةْ

عندما يبحث فى ظلّ العيون السود عن عينٍ صديقةْ

ويراها ..

واللافت فى هذا الخطاب اقتران الحب بالشعر، والشاعر - على غير ظاهر القول - يعرّف الحب بالشعر ،فإذا كان الحب دهشة الميلاد ولذة الألم، وإذا كان الحب الجوهر المكنون فى الإنسان، فإن الشعر فى حقيقته هذا كله . وبعبارة أخرى، الشعر بحث مطلق عن الحقيقة ومغامرة كشف مستمرة ، وليس هذا ببعيد عما صرح به فى حديثه عن تجربته الشعرية، قال : " وقد تواتر تشبيه السعى وراء العمل الفنى بالرحلة فى تراثنا الشعرى الحديث مخالفين شعراءنا فى ذلك التقليد العربى القديم فى تشبيه العمل الفنى بالصنعة اليدوية .... وقد كنت أحس فى الأيام الأولى أن رحلة الشعر هى رحلة المعنى إلى الشاعر، لا رحلة الشاعر إلى المعنى" (٧١). ولا يبعد ذلك أيضاً عن تعيينات جيله لتجاربهم الخاصة .

على هذا النحو يمكن القول إن رواد الشعر الجديد أطلقوا الخيال من جمود الواقع ومن سلطة الغرض، وبالتالى انفتح عالم الشعر على رحابة الإنسان، ولا ريب أن السلف قد ظهرت فى شعره ملامح من هذا الانفتاح، لكن عملهم ظل مقيداً بإبراز النزعة المثالية فى تجربة الحب، أو بتحسين الواقع عند الخروج للمناسبات المختلفة . وظل ذلك كله محصوراً فى حدود رؤيتهم لطبيعة الشعر ولوظيفة

الشاعر، على النحو الذى عبرت عنه بوضوح قصيدة على محمود طه المعروفة " الشاعر"(٧٢).

وقد تطلب الانفتاح على رحابة الأفق الإنسانى التحرر من مثالية الحب كما تطلب النظر الواقعى لتجارب الإنسان والتّماسّ مع أحداثها العينية، الأمر الذى دل عليه بوضوح انخراط الشاعر الجديد فى التعبير عن مواجهة المستعمر، وفى البحث عن الأصول الأولى لحرية الإنسان ؛ مع ما قد يؤخذ عليه فى مرحلته الأولى من تشكيل رومانسى يخالط جدة الرؤية الشعرية .

ويبدو هذا بوضوح فى دعوتهم إلى صناعة مجتمع جديد قادر على مواجهة الحياة المواجهة الصحية، أو بتعبيرهم خلق رؤية شعرية لما ينبغى أن يكون. وقد يكون فى ذلك دعوة مثالية، إلا أن مبررها المؤكد يتجلّى فى ظروف المجتمع العربى الآخذ فى التحرر، الساعى إلى النهضة(٧٣) :

قلنا : اكتبوا إنّ الشدائد تصنع الأبطالْ
فى رحم البداية و احتمالات الألمْ
و نقولْ :
عودوا فاكتبوها من جديدْ
فى رقعة الشمس التى كانت لنا
مُذْ طوّقتنا – بالضياء المستهلّ – بنُودُها !(٧٤)

هنا تنقل القصيدة إحساسا طاغيا بالألم، سببه الأوضاع السائدة آنذاك، لكن الشاعر يجعل الألم نفسه مصدر البعث الجديد، ووقوداً يمد الإنسان بثورته الدائمة على القيود . وعند تصفح

الدواوين الأولى لهؤلاء الشعراء يظهر بجلاء انغماسهم فى الدفاع عن فكرة الحرية، الأمر الذى حول مفهوم الشعر وظيفياً ليكون فى خدمة قضية الإنسان ، و بمعنى آخر صار الشعر أداة من أدوات المعركة فى جوانبها الكثيرة، ورسالة موجهة، تستنهض الشعوب العربية و تحثها على الكفاح . و تغير الظروف بعد ذلك هو الذى أعاد مفهوم الشعر إلى جوهره الأسمى فى خدمة سبر أغوار النفس الإنسانية، ومن ثم خفت صوت الدعوة المباشرة إلى الثورة و حل مكانها التثوير ؛ أى تغيير وجه الحياة العربية تغييرا حقيقياً من داخلها، فأصبح الشعر – الكلمة – الرمز البارز فى هذه المرحلة لدفع عجلة التطوير،كما فى قول أحمد حجازى(٧٥) :

يا أبناء الوطن الشرفاءْ

إنّا نتسلّم علم الوطن الآنْ

فلتكنِ القامات الصلبة ساريَهُ العالى

ولتكنِ الأعينُ أنجُمَهُ الخضراءْ !

ومن المحقق أن الشاعر لا يصرح فى قوله بدور الشعر فى تقدم الوطن، لكن الضمير البارز (إنا) يعود على الشعراء الذين يساقون إلى الموت فى قيادتهم أبناء الوطن إلى الحرية، وتصريحه دال بنفسه على أن دفة القيادة عادت إلى ربانها الحقيقى الذى لا يبغى من عمله زعامة ولا سلطانا ، وقوله فى جوهره متصل بكلمة سابقة له فى تمجيد الكلمة، ويعنى الشعر، لأنه هو الذى يحولها إلى صوت ناطق وإلى فعل مؤثر(٧٦) .

ولقد كان من الطبيعى أن ينتهى هذا الوعى بطبيعة الشعر فى

فـهمـه الجـديد إلى أن يحل الشـاعـر فى الكلمـة و أن تحـل فيـه، وأن يعانى الشاعر معاناة المتصوف القديم من عجز كلماته عن كشف الحال، و من الاستغراق فى الوعى بذاته إلى مداه الأقصى:

وطنى المنفى

منفاىَ الكلماتْ

صار وجودى شكلا

و الشكل وجوداً فى اللغة العذراءْ

لغتى صارت قنديلاً فى باب اللهْ . (٧٧)

ومعنى ذلك أن مفهوم الشعر عند الرواد يمكن عده رؤية حدسية، تتوسل بمادية الواقع لتكشف عن جوهره المكنون . وهو فـهم قريب من حدس المتصـوفة – على مـا يقررون(٧٨) – لكنه يفتـرق عنه فى القصد . الكشف عند الشعراء المتصوفة تعبير عما يعرف الشاعر وجوده من قبل فى رؤيته العرفانية(٧٩)، أما عند الرواد من الشعراء المحدثين فهو بحث أو كشف عما لا يعرف وجوده، أو بعبارة أخرى عما يجده فى لحظة الإنشاء ، الفرق إذن يكمن فى الدور المعرفى فى النموذجين، الأمر الذى يغير من مفهوم الشعر و من طبيعته ، وهو الفرق الذى يرجع إليه أيضا الخلاف بين القصيدة التقليدية وقصيدة الرواد .

وحديث الرواد عن القصـيدة لا يعدو حديث القدمـاء عنها، إذ يقصرون مقارباتهم النظرية أو شهاداتهم على الشعر ،ولا يقدمون تعريفا واضحا للقصيدة، الأمر الذى يفهم منه أن الاصطلاحين وجهان لمفهوم واحد، بل إن القصيدة عندهم هى الشعر عينه لحظة

اتخاذه شكلا محددا، له تجربته الخاصة وموضوعه الخاص :

وتُولَدُ عندى القصيدةْ

أراجيح رؤيا، ودنيا جديدةْ

يقطّرها الله، ينثر أشطرها العسليّةْ(٨٠)

ولا ريب أن نازك الملائكة فى هذه القصيدة وهى تخاطب محبوبها الذى تدعوه " مليكى" كانت تدرك – على نحو خفى –الصلة بين الرؤى العامة التى هى الشعر وتحققها العينى الذى هو القصيدة . وقد أفادت منه بوضوح فى عقد الصلة بين مليكها واستجابتها للإفصاح الشعرى ، ومن ذلك صار المليك قصيدة وصارت حركاته شعراً يدفع رؤاه المتواترة، هذا المنحى الذى يرتد أعنف خصومة فى المواجيد الصوفية عند محمد مهران السيد(٨١).

لست مديناً .... إلا بجنون القولِ

و تباريح ليالٍ، مازالت تغلى كالقِدْرْ

فلتمنحنى يا ضيفى العذْرْ

سأصبّ بكأسك – محتفياً – ماء النارِ

و ألهمك الشعْرْ !!

ويظهر فى حديث الشاعر الربط المباشر بين الظاهرة القولية – القصيدة – وفضائها غير المادى، أى الشعر، ونفس الشاعر فى حقيقة الأمر هى معقد الصلة بين الطرفين ، ولأن هذه النفس هى التى تعانى مكابدة التضايف بينهما زمانيا و مكانيا فقد صارت تغلى كالقدر فى طريقها إلى إعادة إنتاج ما اكتسبته بالتجربة، وليس

ذلك غير الشعر الذى تلهمه للضيف القارئ . و إذا تذكرنا ما فى دلالة الإلهام من معنى الإملاء، ظهر التعيّن الحدى لمحموله "قصيدة" يسميها الشاعر موجدة، وهى فى جوهرها شعر يتفجر بالرؤى وبالثورة .

إن ما يعنيه الشاعر لا يجاوز الإقرار بعذره ، أى الخضوع لسلطان الشعر . وهو سلطان عظيم فى نفسه و فى نفوسنا، لكنه يتخفى و راء التخييل، و هو إيقاع الرؤى فى نفس القارئ كما عاناها الشاعر لا كما كانت فى واقعها ، و ربما يتبدى فى ذلك الفرق بين تخيّل الشاعر القديم و تخييل الشاعر الحديث ، فالشاعر القديم ينحو إلى استصفاء حقيقة المادة فى واقعه ثم يتوسل بالقول الشعرى إلى وصف ذلك الجوهر، فيعانيه القارئ أو السامع كما عاناه، أما الشاعر الحديث فينحو إلى بعث آثار الواقع فى نفسه، وربما تعجز اللغة عن نقل ذلك الأثر فيظل الشاعر متقلبا بين ما عاناه وعجز لغته عن التعبير، ولا يبقى إلا أن يطارد إيحاءات قوله الشعرى لعله يبعث فى نفوسنا ما وجده من قبل .

و معنى ذلك أن معيار القصيدة الخالص خيالها، و مدى قدرته على تصوير شئون النفس، و مدى ما فيه من قوة الإثارة التخييلية لرؤى الشاعر ، وبالتالى يكون من اللازم الرجوع إلى شروط صحة الخيال لتقدير ما يعد قصيدة فى هذا الفهم الجديد . ويمكن القول إن القصيدة فى فهم الرواد درب من التوتر، أى " إحساس متحضر متأخر بالقياس إلى ما يعيش فيه البدائى من توحد أو اندماج كامل بين الأشياء "(٨٢) ومعناه الخروج على مقتضى المشابهة، حيث لا

يعود الخيال أو التصوير نوعا من التفكير بالشعور أو نوعاً من الاحتفال بالنقد و بالإنكار و بالمقابلة، و بالتصحيح، وبالتصنيف، وبالقياس، و بالموازنة، و بالربط، وباستنتاج العام من الخاص، وبترتيب الحالات الخاصة تبعا للقاعدة العامة، على ما كان فى الشعر القديم(٨٣) .

وهى أمور تتعلق جميعها بوظيفة الشعر لدى القدماء، و إنما الخيال فى الفهم الجديد جزء من نسق أوسع، و من إطار أشمل ؛ قد لا تعنى فيه الصورة الجزئية شيئاً ذا شأن بمعزل عن سياقها العام، أو بمعزل عن الدلالة الكلية للقصيدة . ومن ثم تحول الخيال فى هذا الشعر إلى درب من المشاهد الموسعة على اختلاف فى أسلوب تكوينها وفى استخدامها، وقد استطاع الشاعر المعاصر بهذا المنزع الجديد التعبير عن مدركاته الحسية التى تؤول إلى إحساس باطنى عميق بأزمة وجوده .

وقد أدى ذلك بدوره إلى تفتيت المجاز، أى العناية ببسط مكوناته حتى يستطيع الإلمام بعناصر التجربة الشعرية فربطها بوحدة المنزع الإنسانى فى هذه التجربة، ومن ثم أنتج ألوانا مختلفة من البناء، جوهره الانتهاء إلى حيث تبدأ القصيدة، و الالتفاف حول إحساس واحد أو غرض واحد بتعبير القدماء(٨٤)، ويمكن تسمية ذلك من ملامح القصيدة الجديدة بسط التجربة، أو بسط القول، أو بسط الخيال، أو هو فى حقيقته كل ذلك معاً، الأمر الذى أشبه القصيدة بالنثر و جعل معارضى نموذجها الفنى يخرجونها من دائرة الشعر(٨٥) لغياب الوزن ولغياب القافية على النحو المعروف فى علم

العروض، و كذلك – وهو الأكثر تقديراً عندى – لخروج هذه القصيدة على نهج القدماء فى شرف المعنى .، و هو ما يعنى الخروج على أخلص خواص المجاز فى تلخيص خواص الأشياء، حيث مشابهة الواقع، و الوقوع على بيت القصيد .

وقد اقترن هذا البسط منذ البداية بما سماه الباحثون الدرامية، وهى بضد الغنائية فى الشعر القديم التى تعنى وحدة الصوت ؛ صوت الشاعر الذى يتولى عرض مواقف مختلفة أو أغراضاً فى القصيدة الواحدة ، أما الدرامية فتعنى التعدد ؛ تعدد الأصوات وتعدد المواقف و تعدد أشكال التعبير المجازى من حوار و من ترميز ومن أقنعة يتلبسها الشاعر المعاصر(٨٦) ،كما تعنى قبل ذلك وبعدة نمو المواقف، و تطور الأحداث حيث لا تجمّدها المشابهة و لا يفسدها التكرار .

كذلك اقترن البسط بإطلاق شكل القصيدة من وحدة الوزن و من التزام القافية، فأصبح الشاعر المعاصر يبنى قصيدته على السطر الشعرى الذى يختلف طولاً و قصراً من موضع لآخر، ويجمعها كلها ما سماه الباحثون أيضا الدفقة الشعرية(٨٧). و كما قد يلحظ، كلها ظواهر يلزم بعضها عن بعض ؛ إذ السطر الشعرى لازم عن اطراح نظام الشطرين، و الدفقة الشعرية لازمة عن بسط القول، و المشهد الموسع لازم عن ذلك كله، و العكس صحيح . و يبقى أن استخدام هذه العناصر راجع إلى قدرة كل شاعر على حدة و إلى فهمه لمكوناتها و لتوظيفها المناسب، و أن استفاضة هذا النموذج بين الشعراء دال بنفسه على مفهوم للشعر يدور حول كونه كشفا روحياً

أو حدسا يتوسل بالخيال لإبراز موقف الشاعر من تجربته الخاصة .

وهذا التعريف يصدق فى تقديرى على التجربتين المتناقضتين فى شعر الرواد ،أعنى قصيدة التفعيلة و ما سمى بقصيدة النثر ،و إن كان الاصطلاح الأقرب للدقة "قصيدة الشعر الحر" قياساً على مصدره فى الأدب الغربى(٨٨)، وقد يدل ذلك على رفع التناقض الظاهرى بين النموذجين، بدليل موقف بعض النقاد من الشعر الجديد، إذ عدُّوا بعض نماذجه نثراً، وهى موزونة على نظام التفعيلة. وسبب اعتقادهم أنهم لم يروا فيها الشكل المألوف المشطّر(٨٩)، وكذلك موقف الشعراء أنفسهم الذين يمزجون بين الوزن وغيابه فى القصيدة الواحدة(٩٠) .

وهذا يعود بالبحث إلى قضية الإيقاع، أو ما يسميها أتباع المذهب التقليدى فى قياس الشعر " الوزن" . والحقيقة أن الاصطلاحين ينبئان عن اختلاف فى الموقف بين الفريقين . والذين يرون فى جدة النموذج المحدث مجرد تخل عن نظام الشطرين لصالح التفعيلة يهوّنون من الطبيعة الحقيقية للتحول الفنى فى هذا الشعر(٩١) ؛ لأن كثيرا من هذه القصائد رأى أصحاب نموذجها الأفذاذ فيها خروجا على جوهرها و تقليدا فاترا لجدتها(٩٢)، ولابد أن يوضع فى التقدير أن اللجوء إلى التفعيلة سمح لهؤلاء الشعراء بمجاوزة عيوب التكرار و عيوب التماثل فى النموذج القديم(٩٣).

أما اصطلاح الإيقاع فيدل على فهم أوسع لمفهوم الموسيقى فى الشعر العربى، وهو يشمل الوزن كما يشمل غيره من ألوان التوازن الصوتى، و من ألوان التوازن التركيبى فى القصيدة الواحدة(٩٤)،

ولذا يمكن معه الحديث عن إيقاع الصورة، كما يمكن الحديث عن إيقاع التركيب، إلى جانب إيقاع الوزن التقليدى. وقد استطاع الشعراء فى إدراكهم الجديد تحرير القافية من وظيفتها التقليدية بوصفها علامة على وصول المعنى إلى قراره فى نهاية البيت، فأصبحت فى التوظيف الجديد علامة على التحول السياقى على نحو يشبه وظيفة التصريع فى الشعر القديم، كما أصبحت علامة على جنسها - الشعر - ووسيلة لتجنب الملل فى شكلها المراوح الجديد(٩٥) .

ومن ذلك نخلص إلى أن الوزن المقفى وسيلة إضافية لضبط إيقاع القصيدة، ولزيادة ارتباطها بالمتلقى، إذا أحسن الشاعر استخدامها، فإذا غلبت عليه القافية كما كان يقال فى الشعر القديم، وصار قصارى همه إيقاع الوزن فى قصيدته ،فسد المعنى وخرج من الشعر . وبالتالى يقف معيار القصيدة عند توفر الخيال ؛أو ما يسمى فى الاصطلاح الحديث الشعرية، وهى القدرة على دمج عناصر القصيدة الواحدة فى كل متماسك يخرج بها من الإطار العام إلى خصوصية التجربة المفردة التى تتكرر ولا تستنسخ

وهو معيار يصدق على قصيدة التفعيلة، كما يصدق على قصيدة الشعر الحر ؛ إذ الشاعر فى الحالتين لا يقيس تجربته بمعيار الوزن، و إنما يضبط إيقاعها الصوتى بأحوال تجربته النفسية، فيعلو بها أو يهبط بحسب ما تقوده إليه التجربة . و يعد معيار الإيجاز الذى و وضعته سوزان برنار فى قياس قصيدة الشعر و نقله عنها متبنّوا هذا النموذج أقرب مقياس صالح لضبط الشكل للتجربة(٩٦)، أى

صالحا للحكم على هذا العمل من جهة كونه قصيدة . و هذا يقضى بالتسليم أولا بوجود الشعرية لأن غيابها من العمل يخرجه من الشعر جملة ، و بالتالى فلا حاجة إلى النظر فى طبيعته إن يكن قصيدة أو لم يكن .

والإيجاز المشار إليه يعنى حذف كل العناصر غير الضرورية من القصيدة، لأن وجود مثل هذه الزوائد تؤدى إلى ترهل المجاز، و من ثم ينفرط العقد المتماسك لرؤية العالم فيها، و لأن وجودها قد يؤدى إلى تعمية الرؤية لما فيها من شرح يضيّق حدود التجربة و يخنق مجازها . ومقياس ذلك مرده إلى الشاعر أيضا و إلى أصحاب الخبرة بالشعر . و هؤلاء يعرفون يقيناً أن ثمة فرقاً بين المجاز فى الشعر و المجاز فى النثر، و أنا أعنى هنا النثر الفنى، إذ المجاز يعتمد فيه أولا و أخيرا على المنطق العقلى ؛ أى صلاحية الرؤية الناتجة للتطبيق فى الواقع . أما المجاز فى الشعر فهو يتأبى على هذا الواقع، و يرفض أن يكون مجرد تقليد له، أو حتى فى أحسن الأحوال نقلاً يتشح بوسائل الزينة البلاغية لتسويغه، بل إن الشاعر يبدأ من نقطة بعيدة عن واقعه ولا ينتهى إليه ؛ حتى وإن بقى متماساً معه فى ظاهره

صحيح إن الشاعر و الناثر قد يتفقان فى الشاعرية، وهو أمر وارد لطبيعة التراسل فى الفنون، لكن الوعى بالتجربة أو كيفية إدراك العالم هو المحك الأول فى الفصل بين التجربتين ، ويضاف إلى ذلك فارق شكلى دقيق، قد يراه البعض هيناً فى تقدير العمل الفنى وأراه حاسماً من حيث اعتماده على قيمة جوهرية فى صناعة

الشعر؛ أعنى حرص الشاعر على وجود فراغ طباعى يُتَرجَم صوتياً إلى وجود سكتة إيقاعية بين مجموعات الأسطر الشعرية فى القصيدة ، وهى التى تتأكد أحيانا بوجود ترقيم، أو علامات فصل مقصودة يضعها الشاعر .

لتأكيد هذا الزعم سأعود الى إشارة أدونيس السابقة فى هذا المجال، يقول : "كشف لى التجريب أن كتابة الشعر نثراً مغاير كلياً لكتابته وزناً، و أن الكتابة بالنثر لا تقوم، إبداعياً وفنياً، بمجرد الرغبة والممارسة .... ربما كان ذلك فى الأساس ما دفعنى إلى أن أطور نظرتى لكتابة الشعر نثرا، فقد توقفت عن هذه الكتابة " باستثناء المزامير فى أغانى مهيار الدمشقى، ولا أعدها قصائد "حتى سنة ١٩٦٥ ورأيت أن علينا أن نعيد النظر فيما قلناه ومارسناه، مما يتصل بما سميناه قصيدة النثر "(٩٧)ثم يقرر أن هذا دفعه إلى كتابة نثر آخر يسميه مَلحمة الكتابة، ويمثلها عمله فى "كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل"(٩٨).

و اللافت للانتباه فى كلمة أدونيس، إقراره بإخراج المزامير من تصنيف القصيدة، مع كونه يعترف ضمناً أنها مرحلة انتقالية فى طريق تجريبه بحثاً عن نثر جديد، فى حين يمثل ما يراه الشاعر حقاً نثراً شعرياً، أو قصيدة حرة عمله التالى:فى التحولات، وأنا أؤكد هنا على مفهوم القصيدة لأن وعى الشاعر بنفيها عن نموذج يقضى بإثباتها فى نموذجه البديل .

و المزامير فى "أغانى مهيار" – وعددها سبعة – تبدو من حيث الشكل فواصل شعرية، تدل على تحولات سياقية فى مسار القصيدة.

وهذا يتفق مع التقسيم العام للمجموعة ؛ إذ تنقسم إلى سبعة أقسام، يأخذ كل منها عنواناً منفصلاً، وتحت كل عنوان مجموعة أخرى من العناوين الفرعية التى تتصدر فصلاً من القصيدة، ويسبقها جميعاً فى بداية كل قسم مزمور من المزامير السبعة . ويؤكد التأويل صحة هذا الاتصال بين المزامير، حيث تتكامل دلالياً، ويمكن قراءتُها منفصلة عن باقى المجموعة .

ومن حيث الشكل تتصل المزامير من حيث كونها أسطراً طويلة، فى حين أن بقية القصائد – التى هى أجزاء من القصيدة الكلية – تتميز بأسطرها القصيرة، بل وباتكائها على لون من التقفية الداخلية الظاهرة، يقول فى المزمور الأول(٩٩):

يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يُردّ وأمس حمل قارّةً ونقل البحر من مكانه

يرسم قفا النهار، يصنع من قدميه نهاراً ويستعير حذاء الليل ثم ينتظر ما لا يأتى ، إنه فيزياء الأشياء . يعرفها ويسميها بأسماء لا يبوح بها، إنه الواقع ونقيضه، الحياة وغيرها .

يصف الشاعر فى هذا المقطع مهيار الدمشقى، وهو فارس الكلمات الغريبة كما سماه فى عنوان القسم . ولعله أراد أن يكون الوصف من جنس طبيعة الموصوف، الغرابة والغربة، الأسطورة والواقع، فجاء حديثه مكثفاً، يحتفل بالصور المتلاحقة (الغابة والغيم وقفا النهار ......) وهو وصف يتأبى فى جملته على التحديد لأنه كما قرر الشاعر فيزياء الأشياء، والواقع الذى يشير إلى نقيضه . وقد يلمح فى هذا التعريف اتكاء على الأصل الأول، حيث آدم عليه

السلام وتفرد الخلقة الأولى، لكن مهيار يفترق عن آدم فى كونه لا ينقل معرفته لرعيته حيث يحتاجون، وإنما يحتفظ بأسرار أسمائها لنفسه، لتبقى المعرفة عنده، ويظل التفرد له .

وقد يعنى ذلك موقفاً وجودياً للشاعر من فنه يخلط فيه بين النموذج الفنى وموضوعه، وقد لا يعنى ذلك أكثر من اتفاق عارض بينهما، أو اعتسافاً فى التأويل من الباحث، لكنه - على أية حال- يدل على انشغال الشاعر بشكل قصيدته، انشغاله بموضوعه، كما يدل على عدم فصله بين الشكل والمحتوى ،لأن عمله فى حقيقته مزج عضوى بين كل ذلك(١٠٠) وبالتالى لا يجدى الاحتذاء بنصيحة الناقد القديم، إذ يطلب من الشاعر إعداد معناه، ثم البحث عن القالب المناسب له مروراً باختيار القوافى الملائمة، حيث يعد الشاعر ناجحاً إذا استطاع أن يدفع متلقيه إلى استحسان ما يراه الشاعر أو إلى استقباح ما يراه كذلك(١٠١).

وهذه التذكرة بمعيار صناعة القصيدة القديمة مفيدة فى تعميق مفهومها الجديد، لأن الشاعر كما يبدو فى النموذج السابق يعيد اختبار الواقع فى لحظة الإنشاء . وعلامة ذلك توسيع حال الإقبال بإنباته فى الغابة و فى الغيم، ثم يعود فيضيف إلى الإقبال حمل القارة فى الماضى، ورسم قفا النهار، و استعارة حذاء الليل .... إلخ. ومعنى ذلك أن الشاعر لا يقف عند صوره الجزئية لكونها صورا - وهى بداية لا تتفق مع الواقع - لكنه ينتقل من الإقبال إلى الرسم ثم إلى الحياة، و من بعدها نقش علامة السحر ليكشف فى كل مرة عن وجه جديد من وجوه مهيار مفيدا من الصور الكثيفة فى تعميق تلك

الوجوه .ولا يمكن الزعم أن معيار واحد من هذه الصور .و إنما هو مجموع تفاعلها، و مجموع تفاعل المتلقى معها، و مجموع أشياء أخرى يصعب حصرها .

وعند مجاوزة نموذج المزامير إلى نموذجها النقيض يتأكد على نحو كبير أن مفهوم القصيدة يرتد إلى :

١- المشهدية .

٢- إيجاز الخيال أو تكثيف الصور .

٣- بسط القول فى التجربة الواحدة .

٤- الإيقاع الداخلى .

ومن ثم لا يمكن قراءة أحد هذه المشاهد بمعزل عن غيرها من مشاهد القصيدة . ولعل ما عناه أدونيس فى اختلاف النثر الشعرى عن النثر الفنى مرده إلى ما أحس من انفراط القول فى المزامير، فلم يتحقق له الإيجاز على النحو الذى يرضى عنه، ولقد رضى بعد ذلك عن أول قوله فى "كتاب التحولات"(١٠٢) .

ينبغى أن أسافر فى جنة الرّمادْ
بين أشجارها الخفيّةْ
فى الرماد الأساطيرُ والماسُ والجزةُ الذهبيّةْ
ينبغى أن أسافر فى الجوع، فى الورد، نحو الحصادْ
ينبغى أن أسافر، أن أستريحْ
تحت قوس الشفاه اليتيمَةْ
فى الشفاه اليتيمة، فى ظلّها
زهرةُ الكيمياء القديمَةْ .

فالتصوير فى هذه الأسطر الشعرية ينحو إلى تكريس الإحساس بالفقد، لذا يتكرر قوله " ينبغى أن أسافر " ووجهة السفر دائماً شيء ميتافيزيقى بعيد عن التحديد الواقعى ،وإن تماس معه فى الورد وفى الحصاد وفى الشفاه، ويتعلق كل ذلك بالسفر، أى يقتضى زماناً ومكاناً متعينين، وهما أمران لا يتصلان بمفردات واقعه المادى المباشر. ومع ملاحظة الإيقاع الظاهر فى هذه القصيدة - وزناً وتقفية - يمكن القول إن مفهوم القصيدة لا ينفصل عن مفهوم الإيقاع . وهكذا تلتقى مرة أخرى قصيدة التفعيلة وقصيدة الشعر الحر، غير أن الإيقاع موكول تقديره إلى براعة الشاعر، وإلى قدرته على توظيفه. ينبغى إذن تعديل معيار القصيدة المشار إليه قبل قليل وهى حسب الفهم الجديد كشف روحى، أو حدس يتوسل بالخيال، مع وجود شكل من أشكال الإيقاع يضبط التجربة، ويحميها من الاختلاط بالنثر الفنى، أى يعطيها شكلاً متميزاً عن النثر . وكأنى بذلك أعود إلى تعريف القدماء للشعر : "كلام موزون مقفى مبنى على الاستعارة" (١٠٣) لكننى لا أتردد كما تردد فلاسفة الشعر أمام الحكم على قيمة الوزن فى صناعة القصيدة(١٠٤)، وأقرر بوضوح أن الإيقاع لازم فى وجودها، وقد سبق الاحتراز بوجود الخيال أو التخييل لإخراج النظم من عيارها، و من ثم لا أسلم للقدماء بإطلاق الوزن التقليدى معياراً وحيداً للحكم على توفر الإيقاع، لأنه - أى الإيقاع - شيء أعمق وأشمل من العروض ومن القافية .

وقد أثبت الباحثون المعاصرون فى كل وقت وبخاصة فى تلك النماذج المصنفة نثراً، ويشك فى كونها شعراً، أثبتوا أن الإيقاع

صفة لازمة للشعر العربى المعاصر(١٠٥)، و على الباحثين بذل الجهد المناسب لاكتشاف طبيعته . أما النفى المطلق لوجوده فى هذا الشعر فهو أمر أجدنى أمامه مدفوعاً إلى التحفظ على صحته، ومن ثم أستطيع أن أقرر أن مفهوم الشعر لدى رواده فى النموذج الجديد يعد امتداداً و تطويراً لمفهومه لدى القدماء، والامتداد يأتى من حفاظه على جوهر الشعر؛ التصوير و الإيقاع . وأما التطوير فمن جعله القصيدة حدسا يستشرف الواقع، ويمنح غنائيته روحاً أعمق من كونها شكاية أو وصفاً فحسب .

٤ـ موقف الشاعر العربى فى النصف الثانى من القرن العشرين :

فى ضوء ما سبق يتبين أن الشاعر العربى الحديث بنى نموذجه للقصيدة فى ضوء مفهوم للشعر يراه تجربة باطنية تعمد إلى الكشف ، و هذا معناه أن الشعر انتقل من كونه ترجمة للمعانى المبسوطة فى النفس إلى حيث يكون تجربة محايدة يتزامن فيها بسط المعانى مع الإنشاء، (١٠٦) وبعبارة أخرى انتقل هذا الشاعر من وصف المعانى إلى تحليلها، و بالتالى تصبح الصورة المعروضة فى القصيدة معادلا فنيا لرؤية الشاعر. ويعد سبق الرومانسيين العرب فى هذا الاتجاه خطوة تمهيدية بالغة الأهمية ؛ حيث عمدوا إلى اصطناع صور تعكس الحالة النفسية للشاعر دون أن يكون التصوير لازما عن حدود عينية للمعانى القائمة فى نفسه .

على أن ارتباط الرومانسيين بفكرة الشعر بوصفه (تعبيراً عن) قعد بتصويرهم الوجدانى عن إمكانية ارتياد آفاق النفس الإنسانية، و قد كان حصرهم حركات النفس فى أحوال الحب و فى العلاقة

بالمرأة عاملا قويا فى تقييد شعرهم بالنموذج التقليدى، أما الشعراء الرواد فقد قصدوا إلى تحرير تجربتهم الشعرية من فكرة التعبير ؛إذ الشاعر لا يترجم معنى قائما فى ذاته، بل يحاول الاقتراب من حالة غامضة فى نفسه ، وهذا بدهى لأنه لم يعد مرتبطا بفكرة الغرض، وصار ينحو إلى أن يخلق واقعا جديدا، يمثل الشاعر فيه مركز الوعى، و من ثم تتكشف المعانى و المواقف فى لحظة الإنشاء، لا فى لحظة سابقة عليها. و فى ضوء هذا الفهم كتب صلاح عبد الصبور قصيدته فى الحزن فقال (١٠٧)

و الحُزْنُ يُولَدُ فى المساء لأنّه حزنٌ ضريرْ
حزنٌ طويلٌ كالطريق منَ الجحيم إلى الجحيمْ
حزنٌ صموتْ

وعبد الصبور يلح بطول القصيدة كلها فى تفسير كلمة واحدة صدّر بها قوله الأوّل " يا صاحبى إنّى حزين " و قد أراد به أن يقدم مبرّرات حزنه ،أو لعلّه فى حقيقة الأمر قصد أن يكشف عن أسبابه فى مجتمعه ، إن من وظائف الفن – كما يقول عبد الصبور – تفسير الحياة، و لذا يجْهَد فى تضييق الخناق حول ظاهرة من ظواهرها القابضة، فذكر مرة وقت انبعاثها – و أشار فيها إلى بواعثه " حزن ضرير " و ذكر مرات العلاقات المتشابكة مع غيرها من الظواهر، والشاعر يَعُدّ نفسه فى هذا متنبئاً يدل مجتمعه على مكامن الخطر، وينبّه على وقوعها (١٠٨).

وفى نهاية الأمر لا يقدم الشاعر تعريفا محدداً للحزن و لا ينبغى له، إذ ما يجب عليه تقديمه استخلاص صور وجود الحزن أو غيره،

ثم يحاول بيان أثره فى واقعه ؛ فيقع التفسير و التنبيه المرادان، ويمكن القول إنّ الشاعر فى هذا النموذج يتحرك فى ضوء مفاهيم عامة، تتصل جميعها بالإنسان، و تكتسب قيمتها من وجودها فى حياته .وليس وجود هذه المفاهيم مماثلاً لوجودها فى النموذج القديم، وليس من طبيعة معلومة ولا من مقدار محدود لقيم الجماعة فهى ماثلة فى العقل الجمعى أو فى الوعى العام، هذا صحيح، لكنها لا تحمل تفسيرا فى ذاتها بعيدا عن رؤية الشاعر الخاصة، ولهذا كانت هذه القيم الدافع والغاية فى القصيدة ، وبالتالى تغيرت طبيعة الألفاظ المعبرة عنها ؛ فلم يعد الشاعر ينظر لألفاظه من حيث كونها خشنة أو جذلة، بل من حيث كونها تتفاعل مع قيمته الغامضة .

إذن فقد أصبحت الألفاظ فى النموذج الجديد أشبه بالكلمات الأساسية ؛ أى المفاهيم المتقاربة التى يعمد الشاعر إلى ربطها من جهات عدة . هكذا ولد الحزن فى كلمات عبد الصبور السابقة فى ضوء العماء و فى ضوء الصمت، وبينهما صلة غامضة من الطول، وقد تتغير العلاقات فنرى الحزن مولوداً فى ضوء المساء، وهو ذو صلة بالجحيم . كل ذلك يعبر عن القلق، و القلق سبب من أسباب الحزن . وهو محروم من الاستقرار، ولا يستطيع الإنسان أن يشعر بالفرح إذا كان قلقا أو محروما ، وهكذا أيضا يولد بحر الحداد فى موضع آخر(١٠٩)، كما يولد صوته الشارد الذى يسميه الشعر(١١٠) .

هكذا أيضا ولدت المدينة فى شعر الرواد بوصفها كلمة من منطلق هذا الفهم لدور اللفظ ولطبيعته، و أكتفى فى هذا الموضع بالإشارة إلى طبيعتها الرمزية ؛ فقد كانت لزمن طويل علامة على

التحول، و دليلا على القلق الوجودى ؛ فرآها أحمد حجازى (قيعان نار) (١١١)، بينما رآها أمل دنقل (سفنا غارقة) (١١٢) ثم عاد حجازى فرآها(أشجار أسمنت) تحيط بنفسه من كل اتجاه (١١٣)، يقول أحمد حجازى(١١٤):

شوارع المدينة الكبيرةْ
قيعان نارْ
تجترّ فى الظهيرةْ
ما شربته في الضحى من اللهيبْ
يا ويله من لمْ يصادفْ غير شمسها
غير البناء و السياج، و البناء و السياجْ
غير المربعات و المثلثات و الزجاجْ
يا ويلهُ من ليلة فضاءْ
و يومُ عطلته
خالٍ من اللقاءْ
يا ويله مَنْ لمْ يحبْ
كلّ الزمان حول قلبه شتاءْ .

المدينة فى هذا الفـهم هوّة لانهـائيـة تبـتلع الإنسـان وتمتص إنسانيته ، و هى أيضا عزلة متصلة تفضى إلى شتاء متصل – رغم كونها أتونا متقدا من الرغبات – فهى فى حقيقتها مجمع تناقضات كثيرة يضيع فى صورتها الإنسان . ويضـاف إلى هذا التـفسير إشارة أمل دنقل السالفة (سفن غارقة نهبتها قراصنة الموت) أى أنها فوق التناقضات وفوق الاضطراب فارغة من المعنى، تنتهى إلى

العبث المقيت ، وليس أقسى على النفس من العبث فى ظل الاضطرار إلى التقدم الغامض، حيث يغيب الهدف ويعمًى المستقبل .

كان هذا المعنى رسالة نصوص كثيرة حملت اسم المدينة. وهناك بالتأكيد رسائل أخرى كثيرة، جُعلت فيها الألفاظُ إدراكاً جديداً لمفاهيم المجتمع المعاصر . وهى تقابل من هذه الجهة مفاهيم المجتمع القديم التي سماها أغراضاً، وقد تحرر الشاعر المعاصر من فكرة الغرض ، إذن يمكن القول إن هذه المفاهيم المعاصرة ذات أفق مفتوح، يقابلها الإغلاق فى النموذج القديم ، فتمكن الشاعر المعاصر فى ضوء هذا الفتح من اكتشاف دلالات، كما تمكن من اكتشاف مفاهيم لم تكن معروفة من قبل، وزاد أن وجد معانى جديدة لمفاهيم قديمة ، ووعيه بهذا الجديد علامة أخرى على التغير فى إطار سعيه لمعرفة نفسه، هكذا يقرأ صلاح عبد الصبور مفهوم الحب، يقول(١١٥):

الحبّ فى هذا الزمان يا رفيقتى ...
كالحزن، لا يعيش إلا لحظةَ البكاءْ
أو لحظةَ الشَّبَقْ
الحبّ بالفطانة اختنقْ

إن الشاعر يقرِّر فى وضوح أن أمر الحب لم يعد كما كان، لم يعد كما صوره أحمد شوقى فى قوله الأشهر(١١٦) :

نظرةٌ، فابتسامةٌ، فسلامٌ فكلامٌ، فموعدٌ، فلقاءُ

فقد الحب منطقه و هدوءه، فضاع فيه مثال العاشق المدنف، واكتسب نضجاً غير مسبوق، و صار يعلم أنه مسئول عن هذا

الحب، كما أنه مسئول عن تبعاته . هذا الإدراك هو الذى حوَّل الحبَّ من لحظة اتصال حميميّة إلى فجيعة دائمة ،لأن الإدراك كشف عن وجوه أخرى فى الحب، تجعل الحياة غير ممكنة فى غياب المواجهة، وتجعلها قاسية مع وجودها .

كانت هذه تحديدا نقطة التحول فى أداة الشعر المهمة، أى الخيال الذى كان فى النموذج القديم محميا بالقيم الثابتة . ومع الرغبة فى تحرير الألفاظ من سياقها القديم كان لابد للخيال من تحرر مواز ؛ يحقق النقلة المرادة فى تاريخ الصورة الشعرية .

وبعبارة ثانية كانت الصورة فى النموذج القديم مبنية على مجموعة من المفاهيم المترابطة فى منظور المجتمع، لذلك وصفها البعض بالتفكك، حيث يترجم الشاعر كل مفهوم إلى فكرة ويقصد إلى بلوغ الغاية فى الوصف حتى يستوفى فكرته كما ينبغى، فإذا وقف بالطلل فإن عليه وصف آثار الرياح فى وجود النؤى وفى ظل بعر الأرام، وعليه أن يذكر أثر المطر فى إحياء الطلل حتى يفى بمطالبه الكاملة (١١٧). وقد يزيد التطرّق إلى دقائق متعلقة بالطلل لا يراها غيره. و هو إذ يفعل إنما يريد إلى بعث بهائه شديدا متوهجا، وقد يختصر شاعر آخر هذا كله، ويكتفى بالإشارة إلى وجوده .

والمعنى أن الشاعر آمن فى ظل وجود الغرض، وما عليه إلا أن يجمع مظاهره . ومعه أدوات المشابهة تعينه فى تحقيق غرضه، يضم بعضها إلى بعض، وهو معنى بالفكرة من التشبيه، ولا يهتم إذا كانت تنتقل من فضاء دلالى إلى آخر . ووصف الناقة فى ذلك مشهور ؛ رجلاها عمودا رخام يحملان قصرا منيفا، و رحلها جناحا

طائر عظيم ؛ هو ذكر النعام، فإذا الناقة عالم مهيب يتحرك وحده فى الصحراء ، ومن خلاله يضمن الشاعر سلامته فى المفازة المهلكة(١١٨).

لكن الشاعر الحديث لم يجد لديه طللا يقف عليه، ولم يكن قلقه الوجودى محدوداً كما كان فى الطلل، فعليه أن يبحث عن رموز جديدة، و أن يجد طريقة أخرى يُرَكِّب بها هذه الرموز، و يساعده فى إنجازها إدراكه الجديد للعلاقات الخفية بين جَواهر الأشياء، وتحرره من أحادية الرؤية فى المشابهة . ووراء ذلك سعيه لإعادة بناء المفاهيم القديمة، ولاكتشاف تلك التى لم تعرف بعد . وليس معنى ذلك أنه تخلى عن التشبيه و الاستعارة و الكناية و المجاز المرسل، لكنه علم أن قوتها الحقيقية تكمن فى تآليفها ،حيث تؤدى إلى تكوين بناء دلالى واحد، فى سياق تجربة شعرية واحدة، يقول أحمد كمال زكى عن" بطل"(١١٩) :

كوردةٍ زَوَتْ ولمْ يسقِ الربيع عودها
ثوى نبيلْ (١٢٠)
نامت به عينان ... غيمتا أصيلْ
ضرّجتا يافا .. المروج و التلالْ
فجرْحُ شعبه طليلْ
أفرش يافا بدماه فرشَ عُمْرٍ يفتديهْ
حبّهُ النبيلْ
ففى الرُبا تشيلُ كلّ حصوةٍ منه حياهْ
و لن تزولْ

يقرر الشاعر فى هذه الصورة أمر الشهيد ،لا على طريقة القدماء فى المبالغة وصفا، بل فى إيحاء يفصح عن كثير من السمات النفسية له فى ضوء علاقتها بحياة المجتمع ،وأول ذلك أن حبه النبيل يجعله مقبلاً على الموت إقباله على النوم ؛ أى أنه يتهيأ للحياة لحظة الغياب، بينما تحتفل الجماعة كلها برحلته الباهرة . كل ذلك فى إشارات غامضة، لعل أبرزها مفهوم النبل . وهو مفهوم واسع ينتمى فى مستواه العميق إلى الماضى ؛ إذ يجمع فى باطنه معانى الشجاعة والقدرة و التهيب، كأن الشاعر بهذا الجمع يرثيه ،لكنه يؤول فى مستوى آخر إلى المعاصرة فى ظل الإدراك ، فالنبل ضرب من التأمل يؤدى إلى اتخاذ مواقف عظيمة، على رأسها الثورة والإشفاق ،وهما موقفان ملتبسان، و لعل الشاعر المعاصر أشفق من واقعه أو أشفق عليه، فدفع الالتباسُ نفسَه إلى الثورة، و قد يكون الإشفاق من تهيب نتائجها .

النبل _فى عبارة أخرى _اضطراب يفتح المساحة، ولا يكفى أن تظل الدماء الحارة والحب وجه الجماعة لإغلاق أبوابها، فالجماعة مسئولة عن حماية النبل الصامت، ومسئولة عن دفع حياته أشواطا أخرى . والمعنى أن الشاعر أراد أن يكشف عن مفهوم النبل، فبدأ من ختام القصة ؛ من غيمه الأصيل متحسسا آثارها فى نفوس الجماعة، ثم يدفع هذه الآثار إلى المشاركة، فهو لا يريد أن يثير شفقة الرثاء، ولا يريد أن يستعيد الصورة التقليدية للشهادة، والمفارقة تكمن فى حقيقة رثائه الباطنى؛ إذ الفرح فى تصويره أظهر من الحزن، و الثورة فى نتائجها أولى من الإشفاق، وهذه هى رسالة

شعر الرواد فى نصوصهم الباكرة، إنها فرح بالحياة و احتفاء بالإدراك. هكذا تنطق كلمات عبد الوهاب البياتى فى" العاصفة "(١٢١):

مدينتى
تفتح للشّمس ذراعيها
فعودوا !
أيّها الأوغادْ

وهكذا أيضا نطقت فى" كلمات مجنَّحة إلى الكتَّاب المصريين"(١٢٢)

حين تنمو الكلماتُ الطيّبةْ
فى قلوب البسطاءْ
كالبكاءْ
تشرق الشمس على أسْوارك المنتحبةْ
و تطير الأغنياتُ
كالسنونو فوق أرض المعركةْ

والشمس فى هذه الكلمات المركز الذى تصب فيه أهواء الرفاق المناضلين، ولا عجب، فقد صار الشعر والشاعر أداة من أدوات المعركة (١٢٣)، والمعركة المقصودة التحرر من قيود الموت وابتعاث الحياة فى الإنسان الجديد، والربط بين الشمس والأغنيات و المعركة احتفاء بالمستقبل وإن سدَّ الطريقُ بأحزان الفراق، فهذه الأحزان هى الوقود الذى يدفع إلى المزيد من التضحيات حيث يدفع الحزن إلى الغضب، والغضب إلى استمرار الفداء حتى يتحقق النصر . ومن

ذلك كله تكتسب الكلمات الطيبة - الشعر - القدرة على النمو فى نضال شريف يفصح عن نفسه فى ضوء الشمس ولا يستخفى، ولا يضطرب فى تقدمه . وهو موقف جديد يتخذه الشعر من الحياة، فيه يصر على استقضاء الحقوق، و يسعى فى إزالة معوقاتها، قال(١٢٤):

إنَّها الشمسُ التى ناضل من أجلها آلاف الرفاقْ

وحقيقة ذلك تعود إلى النبل الذى ألح الشاعر المعاصر على استنباته فى مفهوم الشعر الجديد، قال(١٢٥) :

و كان وجهُهُ الجميل مصحفاً عليه يقسمُ الجياعْ
و كانت الذراعْ
فارعةً، كأنَّ محراثاً يشقُّ الأرضَ !
كانت الذِّراعْ
ضامرةً كبذرة القمحِ
ضامرةً كالسِّنَة الأولى التى تنبتُ فى فمِ الرضيعْ

يظهر النبل فى هذه الصورة كئيباً محاطاً بالحزن، لكن اقترانه بالمصحف يحفظ له الشموخ كالكتاب العظيم . إنه القوة التى يجتمع حولها الضعفاء مكتسبين من صدقه قوة تواجه الضمور، ومن ثمَّ يستطيعون جمع شتات النفس و التطلع إلى الغد الوليد، إنه - فى وجه آخر- مفصلٌ يدفع التناقضات عن حقيقة الجماعة،وينقِّى أصولها من البقع السوداء . والملحوظ أن تصوير ذلك يلتف حول مفاهيم الإدراك، وإن بدا فيه بعض الالتباس، لكن هذا المسلك نقل مفهوم التصوير من التفكير الشعورى الذى يحتفل بصورة الأنا إلى

إدراك الحدس العام بانتقاء جزئيات كثيرة تتضامن لتهيّئ جواً قصصياً يجنح إلى الأسطورة (١٢٦).

ومعنى ذلك أن التصوير فى هذا الشعر صار ضرباً من مساءلة الحقائق الملتبسة، لا تحفل بالمشابهة، ولا تحفل بتقرير الحقائق المادية إلا إذا كانت علامة من علامات الإدراك . وليس الإدراك أصلاً ثابتاً وإنما هو مفاهيم متداخلة يراجعها الشاعر فى أثناء احتفائه بالتصوير، لذا جمع الشاعر بين أصول متنافرة، أصبح فيها الوجه مصحفاً، والذراع محراثاً، كما كانت العينان غيمتى أصيل تضم فى مساحتها حقيقة الحياة .

والشاعر الحديث فى هذا النهج يميل إلى إثارة الاضطراب لننفض عن أنفسنا التفسيرات التقليدية للحياة . ووسيلته الناجعة إحياء صور بعيدة عن الشك فى دلالتها الثابتة وكل صورة قصة، وكل قصة وجوه من الفهم الجاد تكشف عن حقائق الحياة غير المنظورة، وهى التى وعاها بإدراكه ،الجديد وبالتالى جاءت صوره متوهِّجة لأنها غير ثابتة، ناعمة لأنها تنفذ فى الوعى الجمعى وتعيد تشكيل خبرته بالحياة، ومنها قصة الثلج، وهى صورة بديعة صنعها الشاعر من دقائق متتابعة، أدركها ببصيرته، ونقلها إلينا من خلال وقعها على البصر فى حركة الهبوط نحو الأرض (١٢٧):

كان دوّامةً منْ رفيفْ
جذبتنى لها
فرحلنا معاً و انطلقنا
نرفرفُ من غير ظلٍّ

و نرقصُ بينَ الصعودِ و بين الهبوطْ
يراودنا العشبُ
و الشجراتُ العرايا
و متكآتُ النوافذ و الشُرفاتْ
و أيدى الصغار و أيدى التماثيلِ
و الكائناتُ المطلَّةُ حول السقوفِ
بياضاً تقلّب فى ذاتهِ
كرفوفٍ من البجعاتِ على نبع ماءٍ
يمْسَحْنَ شبهة أعناقهنَّ الطوالِ
على ريش أجسادهنَّ الوريفْ !

يلتفت الشاعر إلى وقع البياض المفاجئ على عينيه، فيراه دراما تحمل فى باطنها الإحساس بالخفة و بالحلول فى ذات الأشياء، ومن هنا تتحول المفردات المادية فى تكوين العالم إلى كائنات حسية شديدة الرقة، يغمرها البياض، فهل كان الشاعر يعنى بذلك مفهوم السلام ؟ لا ريب أن الإلحاح على نعومة حركة الثلج المتساقط ،وعلى إبراز نظائره فى الواقع خلال التفاعل الوثيق بينهما بعيداً عن المشابهة، يدل على مثل ذلك، و الدرس المستفاد فى الواقع حركة أخرى – موازية فى نفس الشاعر – ظاهرها السكينة، و باطنها السلام الدافئ تحت وطأة الاضطراب فى ظل السواد الأليف .

و فى ذلك تخلّص الشاعر من مفهوم الشاعر الخطيب ؛ إذ لا يتوجه إلى جمهور يطلب إرضاءه أو توجيهه، بل يبدأ رحلة إشراقية الطابع، ينتهى فيها من حيث يبدأ، أى ينتهى إلى المساءلة التى كانت

مبعث الارتحال، و إلى الطلب الذى كان مبدأ البحث. وهكذا يبدو أن موقف الشاعر المعاصر من التصوير موقف هو بدوره نبيل . أى أنه موقف الإقبال والتهيُّب، يكشف فيه عن وجه و يخفى وجوها، فلا يقيد نفسه بالمحاكاة، ولا يسعى لتزيين الواقع، ولا يرى فى الصورة وسيلة للإيضاح . إنما التصوير فى هذا الشعر نوع من الجدل، يلتقط فيه الشاعر مظاهر التناقض، ثم يحيلها إلى تآلف شفيف، ومصدر ذلك كله متسع بقدر التجارب المتكاثفة .

وقد يحفل الشاعر فى هذا العمل بأثر المجاوزة فيقول " كوردة زوت و لم يسق الربيع عودها " وهو أثر محدود ضيّق إذا فُهمتْ المشابهةُ فى ضوء رقة عود الوردة الضعيفة وفى ظل الحرمان من بهجة الربيع . بينما يريد الشاعر أن يقرر الاتساع الباطنىَّ فى معنى مشابهة الوردة لثواء النبيل، لذا ربطها سريعاً بالنوم ليوحى بالحياة الكامنة فى إغفاء العينين .

وربما بعث الشاعر فى أنفسنا لذة التطلع إلى غيمة الأصيل، كما بعث امتلاءَ الوردة بدم الحياة، فلا يصرفنا جمالها عن حركة الاضطراب فى ميلها الضمنى، وبعبارة أخرى لا يحسِّن الشاعر المعاصر صورة البطل و لا يشوِّهها ,ولا يبحث عن إيقاع اللذة فى تلقينا لتصويره، وإنما يحثنا على التأمل فى موقف الوردة الذى لا يشبه موقف النبيل، فالمشابهة ليست هى المقصودة فى التصوير ولا مجال للزعم بوجودها، لأنَّ النبل موقف لا يُفهم بمعزل عن موت الوردة ؛ إذ هما معاً جزء من حركة الفرح فى القصيدة . و مكوِّنات الصورة جميعها دليل على موقف الشاعر العام و دليل إدراكه المتوهِّج .

ودلالة ذلك كله أن الشاعر المعاصر حرّر قصيدته من قيود المعنى ومن الشكل الثابت لها، وكان لابد له للوفاء بمَطالب هذه الحرية من تطويع أصول الشكل لخدمة معانيه . وما هذه الأصول إلا الوزن والقافية والبديع، والأخير أشرت من قبل إلى حقيقته المتمثلة فى مبدأ الثنائية، على تنوع الأدوات فى إنجازه ،سواء ما كان يعود منها إلى البيان أو يعود إلى البديع ، وقد فهم الشاعر المعاصر حقيقة هذا المبدأ، فأطلق له القدرة على تمثيل المعانى دون أن يقْصر دوره على التزيين أو تقبيح البلاغيِّين، بل يكون عاملا على إظهار حركة المعنى فى ضوء الرؤية الخاصة به .

هذا الفهم الجديد لطبيعة التشكيل الجمالى المادى - أى اللغوى - فى الشعر جعله يعيد النظر فى طبيعة الأصلين الأولين، أى الوزن والقافية ، وكلاهما عنصرا الشكل الثابت فى القصيدة القديمة، وقد رأى الشاعر المعاصر أن الوزن يعتمد على تكرار محدد المقدار لوحدة إيقاعية محددة بدورها سلفًا هى التفعيلة . وهى فى حقيقتها مفهوم زمنى يعود إلى الصوت اللغوى، و مثل ذلك القافية، لكنها تختلف فى طبيعة التكرار الذى يعتمد على خط رأسى، وفى طبيعة الصوت الذى لا يتغير(١٢٨)، وإذا أطلق الشاعر لهذين العنصرين حرية التكرار فمن من الممكن له إبداع أشكال جديدة للقصيدة كامنة فى حقيقة اللغة، الأمر الذى يؤدى إلى أن يكونا عنصرا أساسيا فى حقيقة المعنى يجاوز ما يناط بهما من ضبط و من تزيين شكلى لا يدخل فى طبيعة المعنى و إن وازاه .

وبعبارة أخرى عَدَّ الشاعر المعاصر الوزن و القافية، و الإيقاع

جملة، عنصرا أساسيا فى مفهوم الشعر، لكنه أعاد فهم طبيعة هذا المكون فى ظل إطلاق المعنى من قيوده، أى فى ضوء التحرُّر من مفاهيم وحدة البيت و المشابهة و التزيين بالموازاة مع إعادة فهم طبيعة المعانى التى كانت مطروحة فى الطريق ؛ أى ثابتة واضحة فى عقل الجماعة . وقد رآها هذا الشاعر محتاجة إلى بحث وإلى إعادة تقييم لكشف أبعادها فى عقل مبدعها الجديد .

وكان نتيجة هذا المسلك إبداع أشكال عضوية جديدة للقصيدة، تلتف فى جملتها على نفسها ؛ أى تبدأ من حيث تنتهى، ولا تلتزم أبداً معنى وحيداً يُراد للقارئ أن يعرفه، ولا ينبغى له أن يرى غيره فى تأويل القصيدة . فإلى أى مدى استطاع الشاعر المعاصر أن يفيد من حريته المكتسبة فى إبداعه ؟ سأقدم فيما يلى تحليلاً لبعض النماذج، أحاول من خلالها إظهار تلك الفائدة، فى ضوء علاقة تشكيل القصيدة بمعناها وبإيقاعها العام، يقول حجازى فى" أنا والمدينة " (١٢٩):

هذا أنا
وهذه مدينتى
عندَ انتصاف الليلْ
رحابةُ الميدان، والجدران تلّ
يبين ثمَّ تختفى وراء تلّ
وريقةٌ فى الريح وُلدتْ، ثمَّ حطَّت، ثمَّ
ضاعتْ فى الدُّروبْ
ظلٌ يذوبْ

يمتدُّ ظلّ
وعينُ مصباحٍ فضوليٌّ مملّ
دُسْتُ على شعاعِه لمَّا مررْتْ
وجاشَ وجداني بمقطعٍ حزينْ
بدأتُهُ ثمَّ سكتْ
مَنْ أنْتَ يا .... مَنْ أنْتْ ؟
الحارسُ الغبيُّ لا يعى حكايتى
لقدْ طُردْتُ اليومَ من غرفتى
وصرْتُ ضائعاً بدون اسمْ
هذا أنا
وهذه مدينتى !

ليس من سبيل للزعم أن للوزن، أو لنوع البحر معنى مخصوصاً، عمد الشاعر إلى إبرازه فى القصيدة، لكنه وظَّف طبيعته لتركيز المقارنة المشار إليها فى عنوان القصيدة " أنا والمدينة " ، ومن المقارنة يبرز التناقض المراد إظهاره فى الفرق بين موقفين، موقف الضعف فى عالم غريب، والقسوة مع القدرة على الإشفاق، بدأ الشاعر ذلك بالسطر الدال " هذا أنا " مشعراً بالاستقلالية التى تؤول إلى العزلة والضعف فى مقابل السطر الثانى الدال على النقيض "وهذه مدينتى "، والسطران معاً يؤسِّسان الحدود الدلالية لفضاء القصيدة ما بين زمنية انتصاف الليل، ومكانية رحابة الميدان فى ظل أضواء وجدران تبين وتختفى، وحارس معزول عن إنتاج العلاقة المتفاعلة بين النقيضين " لا يعى حكايتى "، وجماع ذلك كله فقدان

الهوية وضياع الاتجاه .

القصيدة إذن فى مستواها الظاهر تنتقد موقف المدينة – الجماعة والمجتمع – من الإنسان الفرد، فقد صارت شبكة من الدروب التى تضيع فيها الظلال، وربما تعبِّر عن إحساس عميق بالحزن، مبعثه فقدان الأمل أو فقدان الثقة فى المستقبل القريب، فى حين أسَّست هذا الموقف فى مستواها الباطن باصطناع لونين من إيقاع التفعيلة فى الأصل الواحد، أعنى مُسْتفعلُنْ فى السطر الأول التى يقابلها متَفْعلن مكررة مرتين فى السطر الثانى، وكأن الشاعر بهذا التأسيس الإيقاعى يشير منذ البداية إلى موقف الضعف وإلى العزلة المُركَّبين فى إفراد التفعيلة وفى تجريدها من الزيادة أو النقصان، تعبيراً عن الذات، لاسيما أن الوقف فى اسم الإشارة " هذا " ليس فى قوة الوقف فى اسم إشارة المدينة " هذه "، والسبب فى الأوَّل أن ألف المد امتداد لحركة الفتح فيما قبلها، بينما الوقف فى " هذه " ينشأ من الامتداد بحركة الهاء الأخيرة كما لو كانت تصل ما بعدها ، وكذا الأمر على طول المقارنة بين طرفى الصراع فى القصيدة .

وللقافية دور مواز فى الكشف عن طبيعة هذا الصراع ؛ إذ تعتمد الأسطر على الموازنة بين مُسْتَفْعلن ومُتَفْعلن ، وتأتى القافية فى ختامها تعبيراً عن موقف الذات المشار إليها فى إيقاعها، فقد جاء الحرف الساكن فى زيادة التفعيلة " مُسْتَفْعلان " أو متَفْعلان " ليدل على التراخى فى موقفها وربما التعليق دون حسم النهاية، ومثاله الكلمات "الدروب، يذوب، مررت، حزين" فى ختام أسطرها الشعرية، وجاء حذف الوتد المجموع من آخرها، مع حذف الحرف الثانى

الساكن " فَعَلْ " ومثلها حذف الوتد المجموع مع حذف الرابع الساكن وتسكين الثالث فى الكلمتين " حكايتى واسم " ليدل على ضياع الهوية الكامل .

فى المقابل حذف الحرفين الثانى والثالث فى الوتد المجموع، وسكَّن الحرف الأول منه فى آخر التفعيلة، لتبقى على مُسْتَفْعِ وتدل على انبهام المدينة فى سياق مساءلتها عن حقيقة أمرها " مَنْ أنتِ يا ...مَنْ أنْتْ ؟ " وربما دل الحذف والتسكين على الدهشة وعلى فقدان قدرة المواجهة . والظاهر فى الأمر أن الشاعر وظَّف بناء التفعيلة لتتساوق مع حركة المعنى، صعوداً أو هبوطاً ، ومعنى ذلك أن الشاعر المعاصر حاول أن يفيد من حرية الإيقاع الجديدة فى تحقيق تساوق دلالى يعمِّق رؤيته ويكشف غامضه، وقد تكون هذه العلاقة اعتباطية لكن المؤكد أن الشاعر بحسِّه المتوهِّج وبخبرته أفاد منها، وسوف أعود فى فصل تالٍ لإيضاح هذه العلاقة على نحو مُفصَّل، وإنما أريد فى هذا الموضع التأكيد على وجود علاقة عضوية بين الدلالة والوزن أحسن الشاعر المعاصر استغلالها، وسبب ذلك أنه أعاد فهم تلك العلاقة على نحو ما كانت فى الشعر القديم (١٣٠)، فحرَّر نموذجه من القيود الشكلية، وحرَّر إبداعه من التقاليد المتبعة .

لكن هذا الفهم لحقيقة الشعر المبنى على تفهُّم التراث وتطويعه لخدمة التشكيل الجديد للقصيدة العربيَّة ؛ أقول هذا الفهم تغيَّر فى المرحلة التالية مع ظهور شعراء السبعينيات الذين عدُّوا اللغة مناط البحث فى الشعر، وبمعنى آخر رأى شعراء الجيل الجديد أن القصيدة فى حقيقة أمرها عملية كشف لمعان غير مسبوقة فى الألفاظ

و فى التراكيب، و بالتالى لم تعد القصيدة رحلة الشاعر إلى المعنى على النحو الذى كان يراه رواد الشعر المعاصر ، والفرق الدقيق بين الموقفين يتجلّى فى سعى الرواد إلى تحديد المفاهيم الكامنة فى دلالات الألفاظ، و فى سعيهم إلى كشف علاقاتها بالواقع، فالشاعر يريد أن يعيد بناء واقعه وفق رؤيته المعاصرة، وهى رؤية ذات طابع أيديولوجى، تبنى الواقع على تصور فنّىّ يراه الشاعر ذا طبقات متصارعة، فى حين لا يؤمن شاعر السبعينيات بهذا التصوُّر ويريد إعادة بنائه وفق طبيعته الجوهرية الخالية من مبادئ الأيديولوجية ,أى على النحو الذى تقترحه اللغة لا تصوُّرات الساسة أو تصوُّرات المثقفين الموالين لهم.

والسبب فى ذلك إحساس شعراء السبعينيات بعزلة تحول بينهم وبين عملية النشاط الاجتماعى لأسباب تتعلَّق بالتغيُّرات السياسية والاقتصادية على وجه الخصوص، وقد يكون هذا التفسير التاريخى غير صحيح، لكنه المنطلق الذى بنى عليه شعراء السبعينيات تصورهم للواقع ولمفهوم الشعر الذى ينبثق عنه، ومن ثمَّ وجد هذا الشاعر ملجأه فى اللغة يصنع منها سياجاً يحميه من نشاط الجماعة خارجه.

وقد أدى هذا المسلك إلى تفتيت نظام اللغة نفسه، بينما لم تفلح إعادة البناء فى إيجاد نظام بديل . ولذلك فقدت اللغة، فى إبداعهم قدرتها على الاتصال، و سُمِّى هذا المنهج تشظِّى اللغة ,وعُدَّ انعكاسًا لتفتيت شفرة الاتصال فيها، وقد رأى هؤلاء الشعراء أن هذا النهج تعبير حقيقى عن سقوط مقومات التماسك فى المجتمع

القديم، لكن فريقاً كبيرا من القراء عدَّ مسلكهم إيغالا فى الغموض، و لم يسفه ادعاء شعرائه أن مرجعه لطبيعة اللغة نفسها ؛ إذ إنها مجهولة غامضة لمنشئها، ولا بد أن يكون نتاجها مثلها .

ومعنى ذلك أن شعراء السبعينيات بنوا موقفهم على رفض اللغة النمطية، وبالتالى رفض كل ما يتعلق بها من منطلق أن نظامها التقليدى مرتبط بقيم أيديولوجية أسقطها الزمن ،كما أنها تحمل تصوُّراً للجماعة و للمجتمع ينتمى للقاموس، ويترتب على ذلك أن ما حاولوا إثباته فى شعرهم إنما هو لغة تستجيب لحساسية المجتمع المعيش ولاضطرابه الدائم.

ومن ثمَّ كان الشعر و القصيدة فى رأيهم نصًا لغويًا يقاوم علامات التقليد و يبنى على نفيها عالمًا جديداً يرفض التشكيل الجاهز و يستجيب لاحتمالات التشكيل غير المحدودة فى بنية المجتمع ، و من علامات الصحة فيها أنها تتأبَّى على التحديد، وتسعى باضطراد لمجاوزة كل ما يتم إقراره فى أحد نماذجها المتحقِّقة ، الأمر الذى يعنى أن الشعر فى فهمهم عملية تشكيل مستمرة، و القصيدة هى هذا التشكيل لحظة القصد إليه و لحظة وضعه فى لغة مكتوبة(١٣١).

ويلحظ فى هذا الفهم أن إدراك طبيعة الشعر و مفهوم القصيدة مبنى على رفض مطلق للنماذج القديمة، لكنه لم يعن مطلقاً بتقديم مفهوم بديل متعيِّن لها . و السبب فى ذلك الحرصُ على تجنُّب الوقوع فى التقليد الذى رأوه مزلقاً يقضى على الإبداع المتحرِّر . ويتصل هذا الموقف بتأثُّر شعراء السبعينيات بالحداثة الغربية ولا سيَّما فى تطلعهم لقصيدة النثر(١٣٢) إذ خلص موقفهم فيها إلى

رفض التقليد و إلى جعل التجريب مقصدا دائما يدلُّهم على رؤية العالم من قبل و من بعد، لا قيد فى ذلك و لا حدود تقف بعملية البحث عند مواضع مختارة بعينها(١٣٣)، ذلك أن المقصد الأخير لعملهم الكشفُ لا التنسيق، و يعنون به الإبداع لا التعبير(١٣٤).

واللافت أنهم فى هذا الموقف المتطرِّف من النموذج القديم يرفضون تسمية شعرهم " قصيدة نثر " ؛ إذ يرون ذلك تصنيفا تراثيا(١٣٥) بينما الإبداع عندهم يستوعب نماذج الشعر كلها . وهذا يعنى - على المستوى النظرى - أنهم يقبلون كل احتمالات التشكيل بما فيها خصائص النموذج التقليدى لبناء القصيدة العربية. وقد يفسِّر هذا الموقف وجود مقاطع موزونة فى شعرهم بما يعنى أن رفضهم للتفعيلة لا ينسحب إلا على وظيفتها التقليدية ؛ أى من حيث كونها تصنع موسيقى داخلية تعيق حركة المعنى فى القصيدة، فإذا استطاع الشاعر مجاوزة تقييدها للمعنى، أو إذا تطلَّب المعنى وجودها فلابد للشاعر من وضعه فى إطار التفعيلة العفوية المقترحة، ولا تمييز فى هذا الموقف بين قصيدة التفعيلة و قصيدة النثر، فالأصل فى شعرهم الإبداع الذى يقبل كلا النموذجين دون عسف يعترف بمشروعية أحدهما بينما لا يقبل الآخر(١٣٦)، على هذا النحو يقول محمد سليمان فى " كتاب الرؤى و الرسائل" (١٣٧) .

كأنَّك تسعى خارجَ بحْركْ
لغتُك ماءْ
ولغاتُ الناس حديدْ
ما شكل الماءْ ؟

وعولٌ حولَكْ
أفَّاقون و هتَّافون
لماذا سرْتَ أمام المجزومين نقياً و رشيقاً كالإعصارْ
بلادُك شاخت .....
جسدُكَ منها فَرّ
تُراها ... صارت خرقاً متنافرةْ ؟

ولا بد من الإشارة إلى أن تجارب هذه النصوص تأثَّرت إلى حد كبير برؤى متصوفة الإسلام، ولذلك كثرت الإشارة فيها لمصادره(١٣٨). وإذا كان الرواد فى المرحلة الأولى التفتوا إلى المصدر نفسه وحاولوا صياغة تجاربهم فى ضوء مفهوم الكشف الصوفى، فإنهم التزموا بمفاهيم المجتمع فى محاولة تحديد رؤاهم الناتجة . أما شعراء السبعينيات فقد ذهبوا إلى مدى أعمق فى فهم تجربة التصوُّف ؛ إذ قطعوها عن المجتمع الجديد وبنوا رؤاهم على آثار تجارب المتصوفة فى نفوسهم، و بالتالى قُطعتْ دلالاتُ الألفاظ عن معجمها المعروف لدى الجماعة، كما قُطعتْ دلالاتُ التصوير عن مصادرها الأولى .

وفى ضوء هذا الفهم قدَّم محمد سليمان تعريفاً للذات ينحصر فى معانى المسافة والالتماع و النفور، ولا يمكن فى الواقع استخلاص تحديد مألوف للذات من اجتماعها ، وقد يُرادُ بها الإيحاءُ بالمشقَّة، لاسيما أن لغة الاتصال فيها تستند إلى مادة عصية الضبط هى - كما يقول - " ماء " ولا تكفى المقارنة التى تقترحها لغة الماء ولغة الحديد لتقريبها من الفهم ، فاللغتان تمثِّلان فى وجودهما

مستويين من التفكير وموقفين من العالم . وقد وضع الشاعر نفسه فى الجانب النقيض من موقف الجماعة مشيراً إلى تمايز الرؤى بينهما . ولغة الجماعة فى ترميزها القريب " حديد " جامدة تستعصى على التجدُّد، بينما لغة الذات الشاعرة تقبل كل شكل، لكنها تتأبى على الثبات فى موقف واحد ، ومن طبيعة هذه اللغة النقيض اليسر والدخول فى كل دقائق الوجود، فهى أصل الحياة، تختلط بعناصرها و تختفى فى باطنها، ومن ثمَّ لا تعطى حقيقتها لأحد، و كان لابد من التساؤل " ما شكلُ الماءْ ؟ " .

ويوحى المستوى البلاغى فى القصيدة بالعجز عن إدراك الإجابة، وهذا يؤدى إلى التسليم بتفرُّد موقف الشاعر ،إلا أن التساؤل نفسه يدل على اضطراب موقفه ؛إذ يعجز مثلنا عن إدراك الإجابة . ويبدو أن ما يسعى إليه الشاعر أن نقرَّ معه بتجدُّد الحياة وبصعوبة وضعها فى حيِّز يحيط به الفهم الظاهر، وهكذا يكون من حق الشاعر أن يتعالى بلغته على التوصيل النمطى، ويكون البحث الدائب عن إجابات مؤجلة يتوسَّل باللغة للكشف عن مزيد من التساؤلات الأساسية فى حياة المجتمع .

وتتحدَّد الأزمة مرة أخرى حين ينقطع السياق الخطى الرأسى لبناء القصيدة حيث تحاصر الوعول الأفَّاقة الهتَّافة الماء. ولا ريب أن هذه الوعول معجبة بنفسها، تهتم بقدرتها على حبس أكبر عدد من الإناث فى إمرتَها، إلا أنها فى حقيقة أمرها وعول عاجزة ؛ إذ هى قطيع يتَّبع سلطةً خفية، تحرك زهوها الغريب، و بالتالى لا تستطيع تعطيل قدرة الماء فى صفائه الخالص الذى يتميَّز بالنقاء والرشاقة

والاكتساح، لذا فالوعول جماعة متنافرة، و طلل متهالك لابد من إسقاطه ليكون فى مقدور الحياة العودة من جديد، ولغة القصيدة هى الطوفان الذى يحقق هذا الشرط، يزيل القديم، ويحمل فى طبيعته بذرة الحياة .

وفى نموذج آخر تظهر العناية بتخليص هذه اللغة من كل علائقها القديمة من خلال تقطيع النظم فى العبارة اللغوية، وهذا يؤدى إلى أن يكون المعنى بعيداً جداً عن الإدراك الظاهر، ومع ذلك ثمة إحساس غامض يتولّد حول هذه التجارب، ومركز الإحساس يدور حول العزلة فيها جميعاً ، هكذا يقول محمد عيد إبراهيم فى "لغةُ فرحتى" (١٣٩):

فى الأرضِ و الذى يمضى
ناصبةٌ وردتى
مرآةٌ . كمدية شمسٍ
بعدى تعيشُ بكلماتى تَصلّى
لا جوعَ يسمعُ صوتها
ذهبيًا، من هناءٍ بعيدٍ،
حين آخذُ صامتةٌ فرحتى
تحتَ وجْهى

يعمد الشاعر إلى إرباك العلاقات النحوية على مستوى الجملة، كما يقطع اتصال السياق بين العبارات، وصوره بعيدة عن المألوف فى الواقع . كل ذلك يحيط التفسير بعوائق مركّبة تبدأ من الألفاظ المفردة إلى الإحالات الكنائية للتصوير ، و مع محاولة إعادة ترتيب

الجمل، ومع سدِّ الفراغات الدلالية يدل الموقف النهائى للقصيدة على إحساس طاغ بالعزلة الإرادية و بالمشقة . وقد تُقرأ العبارةُ الافتتاحية فيها على هذا النحو "مرآتى وردة ناصبة كمدية الشمس، والذى يمضى فى الأرض بعدى.. يمضى ..." ووفق هذا النهج يُضطر القارئ إلى إجراء توافيق و تباديل كثيرة حتى يمكنه استخلاص معنى محدّد من القصيدة .

ومع الالتزام بترتيب الشاعر لصياغته، توحى القصيدة بتنازع بين مسلكين، مسلك التوجُّه للأنثى الصافية صاحبة النظرة المهيمنة على نفسه، و مسلك التوجُّه إلى الوطن الغائب وهو الأرض التى تأكل أبناءها، غير أن هذا الفهم لا يعدو أن يكون ضرباً من التأويل، لا صيغة تؤيده، ولا نظم يشير إليه، وهو مأزق تعانى منه كل النصوص المشابهة، وفيما يبدو أدرك شعراء السبعينيَّات خطورة هذا الموقف، لذا عمدوا فى المراحل التالية إلى تخليص قصائدهم من الصياغات المربكة، ووصلوا بإبداعهم إلى فهم جديد، هو عينه موقف شعراء الجيل التالي الذين تأثَّروا بثورة الاتصالات وبالانفتاح على العالم على نحو لم يكن مألوفاً من قبل .

وما يلحظ فى هذه النماذج الجديدة أنها ظلت محتفظة بفكرة التجريب بعده الأصل الذى ينبثق عنه التشكيل المتوازن للقصيدة، لكنها استبدلت بالغموض الميل إلى بسط التجربة فى هيئة مشاهد عامة، تلتقط من الحياتى واليومى عناصرها الفنيَّة وتحاول بدقة الملاحظة وبيسر التناول إبراز الرؤية الجمالية الكامنة وراء تعبيرها المحايد .

وهو محايد لأنه ـ كما سوف أبين فى الفصول التالية ـ يستغنى عن كل عناصر التعبير البلاغى التقليدية، أو يحاول على الأقل أن يجردها من إيحائها الجمالى المألوف، وهذا يجعلها فى رأى كثيرين نثراً لا شعر فيه، لكن أصحاب هذه النماذج يرون فى تشكيلها المفارق للنماذج التراثية القدرة على توليد الأثر الجمالى المطلوب(١٤٠)، ومن هذه النصوص قول إيمان مرسال فى " بيت المرايا "(١٤١) :

سنذهبُ معاً إلى مدينة الملاهى
وندخلُ بيتَ المرايا
لترى نفسك أطولَ منْ نخلة أبيكْ
وترانى بجانبك قصيرةً ومُحدَّبةْ
سنضحك كثيراً بلا شكٍّ
وستمتدُّ الرحمةُ بيننا
وسيعرفُ كلّ منَّا
أنَّ الآخرَ يحملُ فوق ظهرهِ
طفولةً حُرمتْ من الذهابِ
إلى مدينةِ الملاهى .

والنص فى جملته يبدو واضحاً لا غموض فيه، بل ساذجاً لا شعر فيه، وقد يقال إنه تعبير يسير عن رغبة قديمة فى الانعتاق من أسر العادة اليومية وضغط الحياة ، وهذا صحيح، لكن النظر إلى الوشائج الخفية بين الذات المتكلمة ومن تخاطبه يبين أن وراءها صراعاً قوياً يحرك الرغبة فى الذهاب إلى الملاهى، وهو مكان قد

يُرى فى اختياره رمز للبرم بحياة الماضى ومن ينتمون إليها، وقد يُرى فيه إشارة إلى فقدان الإحساس بالانتماء إلى المجتمع القائم، وبالتالى يُرى فى اللهو دليل على فقدان الثقة فى القيم المألوفة .

وقد يدلُّ النص على غير ذلك، إلا أن المؤكد فى ظاهره أنه تعبير عن الرغبة فى إيجاد شروط أخرى للحياة، تحتفل بالإنسان، وتُعلى قدره، لاسيَّما مع ملاحظة أثر اللهو فى مدِّ أواصر الرحمة بين الذات وصاحبها، أو الذات والعالم على حدٍّ سواء.

هوامش الفصل الأول

١- " نقد الشعر " تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، بدون، ص ٦٤ .

٢- " المقدمة " بتحقيق على عبد الواحد وافى، نهضة مصر للطبع و النشر، بدون ص ١٣٠٥ / ٣ ومعارضة ابن خلدون لتعريف قدامة تظهر فى قوله بعد أن يقدم حده المذكور " وقول العروضيين فى حده إنه الكلام الموزون المقفى ليس بحد لهذا الشعر الذى نحن بصدده ولا رسم له " .

٣- انظر فان جلدر " بدايات النظر فى القصيدة " ترجمة عصام بهى، فصول، مج السادس، العدد الثانى، يناير - فبراير - مارس ١٩٨٦. ص ١٢ و ما بعدها .

٤- انظر سلمى الخضراء الجيوسى " بنية القصيدة العربية عبر القرون - المقاومة والتجريب " الثقافة الجديدة، العدد ٩٨، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٦، ص ١٩ و ما بعدها .

٥- انظر شكرى عياد " موسيقى الشعر العربى " أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، بدون ص ٢٩، ٥٣ ومحمد يونس " نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى " الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣، ص ٥٣،٢٦.

٦- "نقد الشعر " ص ٦٤ . و المقدمة، ص ١٢٩٥ /٣ .

٧ -" المقدمة " ص ١٣١٢ /٣ .

٨ - انظر حازم القرطاجنى " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " بتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦، ص ١٧٢، ٢٠٣، ٢٨٨.٣٣٦ . و"نقد الشعر" ص ٦٦ .

٩- "المقدمة" ص ١٣٠١ /٣ .

١٠- ابن قتيبة" الشعر و الشعراء " بتحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، بدون، ص ٦٥، ٩٤ .

١١- " المقدمة " ص ١٣٠٠ /٣

١٢- " نقد الشعر " ص ١٩٥ و ما بعدها

١٣- "منهاج البلغاء " ص ٩٠ وما بعدها . و "نقد الشعر " ص ٦٨ ،٦٩ .
وراجع جابر عصفور " مفهوم الشعر- دراسة فى التراث النقدى " ط الخامسة، الهيئة المصرية العامة للكتاب .١٩٩٥ ص ٢٤١ وما بعدها

١٤- المقدمة، ص

١٥- " المنهاج "ص ٣٢٤ .

١٦- انظر غالى شكرى " النهضة و السقوط فى الفكر المصرى الحديث " الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ١٩٩٢ ص٢٩وما بعدها، وانظر بييرزيما " النقد الاجتماعي - نحو علم اجتماع النص الأدبى " ترجمة عايدة لطفى، ط الأولى، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة ١٩٩١، ص ص ٥٠ - ٥٤

١٧- " المقدمة " ص ٣/١٣٠٦

١٨- انظر ابن قتيبة " الشعر و الشعراء " بتحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف بدون، ص ٧٥ .٧٦

١٩- "المقدمة " ص ١٣٠٥، و "المنهاج "ص ٦٢ وما بعدها

٢٠- " المنهاج " ص ٩٠ و ما بعدها . و راجع" مفهوم الشعر" ص .١٩٧ ص ٢٧١ وما بعدها .

٢١- " المنهاج " ص ١٧

٢٢- عبد القاهر الجرجانى " دلائل الإعجاز" بتحقيق محمود محمد شاكر، ط الثالثة، مطبعة المدنى بالقاهرة ١٩٩٢، ص ٤٩ و ما بعدها .

٢٣ - " الشعر و الشعراء " ص ٩٨ و ما بعدها .

٢٤ - "الشعر و الشعراء " ص ٩٠ . و المنهاج . ص ٢٨٧ .

٢٥ - " نقد الشعر " ص ٨٠ وما بعدها .

٢٦ - " المنهاج " ص ٢٩٥ و ما بعدها .

٢٧ - " نقد الشعر " ص ٨٠ .

٢٨ - " الشعر و الشعراء " ص ٧٢، ٧٣.

٢٩ - المنهاج " ص ١٣ . و راجع كارل بروكلمان " تاريخ الأدب العربى" الجزء

الأول ،ط الخامسة، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف، بدون، ص ٤١-٥٠ .

٣٠ - "المقدمة " ص ١٣٠٥ /٣ .

٣١ - "المنهاج" ص ١٣ و ما بعدها .

٣٢ - انظر خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس " نظرية اللغة الأدبية" ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة بدون، ص ٦١ و ما بعدها .

٣٣ - انظر مصطفى ناصف " الوجه الغائب " الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣، خاصة الفصلين الأول و الثاني، ص ص ٥ - ١٠٢ .

٣٤- يتخذ الباحث في هذا التحديد المجتمع المصري مثالاً، لقربه ولكونه - فيما يرى - يعكس أبرز خصائص التحولات الاجتماعية في الوطن العربي . في حين تبعد المجتمعات العربية الأخرى ويصعب حصر تحولاتها .

٣٥ - راجع جلال فاروق الشريف " الأصول الطبقية والتاريخية لظاهرة الشعر العربي الحديث" ضمن" نظرية الشعر - 5 ،مرحلة مجلة شعر، القسم الثاني " تحرير محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٦، ص ٥٨٧ وما بعدها .

٣٦ - راجع محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس " في الثقافة المصرية " دار الفكر الجديد ،بيروت ١٩٥٥، ص ١٢٥ .

٣٧ - راجع شكري عياد " المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب و الغربيين" عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و العلوم و الآداب، الكويت ١٩٩٣، ص ٣١وما بعدها .

٣٨ - راجع غالي شكري " شعرنا الحديث إلى أين ؟ " دار الشروق ١٩٩١، ص١١٤ وما بعدها . و عز الدين إسماعيل " الشعر العربي المعاصر - قضاياه و ظواهره الفنية " ط الخامسة، المكتبة الأكاديمية ١٩٩٤ ص ١٧١ وما بعدها .

٣٩ - راجع صبري حافظ " تحولات الشعر و الواقع في السبعينات" مجلة ألف، العدد ١١ ،القاهرة ١٩٩١ ص ٢٠، ٢١ . وغالي شكري " النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث " ص ١١٣، ١١٤ .

٤٠- راجع جلال أمين " ماذا حدث للمصريين ؟ تطور المجتمع المصري في

نصف قرن ١٩٤٥ – ١٩٩٥" مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩، مواضع مختلفة ١٨٨، ١٤٠، ٢٧٣.

٤١- راجع غالى شكرى " النهضة والسقوط " سابق، ١١٤ وما بعدها . وانظر محمد عبد المطلب " تقابلات الحداثة فى شعر السبعينات" كتابات نقدية ٤٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٥، ص ١٥، ١٦

٤٢- راجع هانس بيتر مارتين وهارالد شومان " فخ العولة" ترجمة عدنان عباس على، عالم المعرفة ٢٣٨، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٨، ص ٢١ وما بعدها .

٤٣- " فخ العولة " ص ٢١ وما بعدها .

٤٤- راجع شكرى عياد " انكسار النموذجين الرومانسى والواقعى فى الشعر" عالم الفكر، مج التاسع عشر، العدد الثالث، أكتوبر – ديسمبر ١٩٨٨، ص ٥٦ .

٤٥- راجع محمد مصطفى بدوى " الشعر العربى الحديث بين التقاليد والثورة" المصدر السابق، ص ٩٠ وما بعدها .

٤٦- راجع صبرى حافظ " تحولات الشعر والواقع فى السبعينات " ص ٢٩ وما بعدها

٤٧- راجع عز الدين إسماعيل " الشعر العربى المعاصر" ص٣٦١. ٣٦٢ .

٤٨- راجع صلاح السروى " تحطيم الشكل .. خلق الشكل – دراسات فى الشعر العربى المعاصر" كتابات نقدية ٦٣ الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو ١٩٩٧، ص١٩، ص١٨١ .

٤٩ – راجع غالى شكرى " شعرنا الحديث إلى أين " ص٢٧،١٢٣ .

٥٠ - انظر صلاح فضل " منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى" ط الثانية، دار المعارف ١٩٨٠، ص ٤٢،٥٧.

٥١ - انكسار النموذجيين الرومنسى و الواقعى فى الشعر " ص٧٧،٧٨. ومن اللافت أن ناجى فى البيت الثانى من قصيدته يخرج على وحدة القافية ولا عذر واضح لصنيعه .

٥٢ –" انكسار النموذجين " ص ٧٨،٧٩.

٥٣- انظر غالى شكرى " شعرنا الحديث إلى أين ؟ " سابق، ص ٢٦ وما بعدها.

٥٤ – راجع غالى شاكر " النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث " ص٨٣ وما بعدها.

٥٥ – أمل دنقل " كلمات سبارتكوس الأخيرة – الأعمال الكاملة " مدبولى، بدون ص ١٤.

٥٦ – أحمد عبد المعطى حجازى " كائنات مملكة الليل" أخبار اليوم، بدون، ص٤.

٥٧ – " كائنات مملكة الليل " ص ١٥ .

٥٨ – محمد آدم " أنا بهاء الجسد و اكتمالات الدائرة " الهيئة المصرية العامة للكتاب ،بدون، ص ٧١ .

٥٩ – أحمد يمانى " شوارع الأبيض والأسود" على نفقة المؤلف ١٩٩٥، ص١٥.

٦٠– إيمان مرسال " ممر معتم يصلح لتعلم الرقص" شرقيات ١٩٩٥، ص٢٥ .

٦١ – راجع محمود أمين العالم و عبد العظيم أنيس " فى الثقافة المصرية " ص١٢٣ وما بعدها .

٦٢ – راجع أدونيس " بيان ٥ حزيران ١٩٦٧ وبيانات أخرى " فى نظرية الشعر، مرحلة مجلة شعر، القسم الثانى، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب . منشورات وزارة الثقافة، سوريا . ١٩٩٦ ص ٨٩٠ وما بعدها .

٦٣ – راجع جابر عصفور " عن هذا الديوان " مقدمة ديوان "حزن فى ضوء القمر" لمحمد الماغوط، ط الثانية آفاق الكتابة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة بدون ص ٨ وما بعدها .

٦٤ – راجع أدونيس " فى قصيدة النثر " نظرية الشعر ،مرحلة مجلة شعر، القسم الأول، سابق، ص ٢٨١ وما بعدها .

٦٥ – عبد الرحمن محمد القعود " الإبهام فى شعر الحداثة " عالم المعرفة ٢٧٩. المجلس الوطنى للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مارس ٢٠٠٢، ص١٥٤ .

٦٦ – راجع رجاء النقاش " ثلاثون عاماً مع الشعر و الشعراء" دار سعاد الصباح القاهرة ١٩٩٢ ، ص ٢٤٧ وما بعدها .

٦٧ – انظر على سبيل المثال صلاح عبد الصبور" حياتى فى الشعر، الأعمال الكاملة" الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣، ص ٩ وما بعدها . وراجع

لمزيد من التفصيل عز الدين إسماعيل " مفهوم الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين " فصول، مج الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١. ص ٥١ .

٦٨- صلاح عبد الصبور " الأعمال الكاملة، الدواوين الشعرية" ص ٣٨٥ .

٦٩- صلاح عبد الصبور " الأعمال الكاملة" ص ٣٣١ و راجع لظاهرة الحزن فى شعره، نفسه، ص ٧٨ .

٧٠ - السابق، ص ٣٣٣ .

٧١ - "الأعمال الكاملة" ص ١٨ .

٧٢ - راجع على سبيل المثال طلعت عبد العزيز أبو العزم " الشعر الوجدانى لدى شعراء أبولو - أسسه النظرية وظواهره المعنوية" ط الثانية، المكتبة القومية الحديثة، طنطا ١٩٩٤، ص ١٠٤ وما بعدها .

٧٣ - راجع إحسان عباس "اتجاهات الشعر العربى المعاصر" عالم المعرفة . العدد الأول، المجلس الوطنى للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، فبراير ١٩٧٨. ص ٦١ و ما بعدها .

٧٤ - أحمد كمال زكى " أناشيد صغيرة " مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية، نوفمبر ١٩٦٣، ص ٨٠ .

٧٥ - " لم يبق إلا الاعتراف " أخبار اليوم، بدون ص ٩٠ .

٧٦ - انظر قصيدته "المجد للكلمة (١٩٥٧)- أوراس" أخبار اليوم، بدون ص ٥٥ .

٧٧ - عبد الوهاب البياتى " قمر شيراز" الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤، ص ٤٤، ٤٥، ٤٦. والشاعر فى أصل الديوان يجعل السطرين الأولين مقطعاً مستقلاً و كذلك السطرين الثالث و الرابع .

٧٨ - انظر على سبيل المثال شهادة عبد الوهاب البياتى و آخرين " تجربتى الشعرية، فى نظرية الشعر" القسم الثانى، ص ٨٢٠ وما بعدها .

٧٩- راجع عاطف جودة نصر " الخيال - مفهوماته ووظائفه" الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤، ص ٨١ وما بعدها .

٨٠- نازك الملائكة " يغير ألوان البحر" آفاق الكتابة ٢٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨، ص ١٣٩ .

٨١- محمد مهران السيد "عمر من الوهم الجميل" مطبوعات الهيئة العامة

لقصور الثقافة ٦٩، القاهرة ٢٠٠٠، ص ١٧٩ .

٨٢- مصطفى ناصف "الصورة الأدبية" دار الأندلس، بيروت، بدون ص ١٤١ .

٨٣ - انظر السابق، ص ,١٨٨

٨٤ - راجع عز الدين إسماعيل " الشعر العربي المعاصر" سابق ٢١٦ و ما بعدها .

٨٥ - وهو موقف العقاد من شعر صلاح عبد الصبور في توقيعه الأشهر " يحال إلى لجنة النثر للاختصاص " . وراجع موقف عبد الصبور من بسط التجربة في "الأعمال الكاملة، جـ ٩، أقول لكم عن الشعر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب .١٩٩٢ ص ١٣ .

٨٦ - راجع عزالدين إسماعيل "الشعرالعربي المعاصر" سابق ص ٢٣٩ وما بعدها

٨٧ - انظر السابق، ص ٩٤ و ما بعدها .

٨٨ - انظر محيي الدين اللاذقاني "القصيدة الحرة - معضلاتها الفنية و شرعيتها التراثية" فصول، مج السادس عشر، العدد الأول صيف ١٩٩٧، ص٤٦ .

٨٩ - انظر أدونيس " الأعمال الشعرية الكاملة " مج الأول، دار العودة، بيروت بدون، المقدمة ص ,٧ و الإشارة لقصيدته"هذا هو اسمي " .

٩٠ - السابق، الصفحة نفسها . و الإشارة لقصائده "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف وأقاليم النهار والليل ,و تحولات العاشق" .

٩١- راجع على سبيل المثال شوقي ضيف " دراسات في الشعر و نقده " ط الثالثة دار المعارف، بدون، ص ٣٠٦ و ما بعدها .

٩٢- راجع على سبيل المثال موقف صلاح عبد الصبور من بعض هذه النماذج غير الناضجة في "الأعمال الكاملة، أقول لكم عن الشعر" سابق، ص ٢٧ - ٤٨ .

٩٣- راجع " شعرنا الحديث إلى أين ؟ " سابق، ص ٤٦ . و في " الثقافة المصرية " سابق، ص ١٣١،١٣٠ .

٩٤- راجع محي الدين اللاذقاني "القصيدة الحرة " سابق، ,ص ٤٣ وما بعدها. وبول شاوول "مقدمة في قصيدة النثر العربية" فصول، مج السادس

عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧، ص ١٤٨ .

٩٥- انظر محمد حماسة عبد اللطيف " الجملة فى الشعر العربى" مكتبة الخانجى، القاهرة ،١٩٩٠ ص ١٣١ . و "الشعر العربى المعاصر" سابق، ص ٥٩ .

٩٦ - انظر سوزان برنار " قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"، ترجمة زهير مجيد مغامس ،ط الثانية ،آفاق الترجمة ٢١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر ١٩٩٦، ص ١٣٥ و ما بعدها .

٩٧- أدونيس " الأعمال الشعرية الكاملة " مج الأول، سابق، ص ٦ .

٩٨ - " أدونيس " الأعمال الكاملة " ص ٦ .

٩٩ - أدونيس " الأعمال الكاملة " ص ٢٥١ .

١٠٠ - راجع فى مسألة العلاقة بين الشكل والمحتوى لدى الشاعر الحديث " الشعر العربى المعاصر" سابق ص ١٠٩ .

١٠١ - انظر " منهاج البلغاء" سابق، ص ٢٠٢ وما بعدها . وراجع جابر عصفور "مفهوم الشعر" سابق، ص ١٩٨،١٩٩.

١٠٢ - الأعمال الشعرية الكاملة" مج الأول، سابق، ص ٤٣٥ ويلحظ أن القصيدة موزونة على فاعلن .

١٠٣ - ابن خلدون " المقدمة " ص ١٣٠٥ / ٣ .

١٠٤ - راجع ألفت محمد كمال "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد " الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤، ص ٩٩، ٢٥٢ و ما بعدها .

١٠٥ - انظر محمد فكرى الجزار " لسانيات الاختلاف" كتابات نقدية ٤٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٥، الفصل الأول، البنيات الإيقاعية، ص ٢٥ وما بعدها .

١٠٦ - راجع عز الدين إسماعيل" الأسس الجمالية فى النقد العربى - عرض وتفسير مقارنة " دار الفكر العربى بدون ، ص ٣٦١ .

١٠٧ - "الأعمال الشعرية الكاملة " ص ,٢٢٩

١٠٨ - انظر" حياتى فى الشعر " ص ٧٨ .

١٠٩ - انظر قصيدته " رحلة فى الليل، الأعمال الكاملة " ص ١٧٥ .

١١٠- انظر قصيدته " الشعر و الرماد " السابق، ص ,٥٨٧

١١١ - أحمد حجازى " مدينة بلا قلب " أخبار اليوم، بدون، ص ٣٤ .

١١٢- أمل دنقل " الأعمال الشعرية " مدبولى، بدون، ص ٣٥٨ .

١١٣- أحمد حجازى " أشجار أسمنت " مركز الأهرام للترجمة والنشر ١٩٨٩، ص٤٤

١١٤- " مدينة بلا قلب " ص ٣٤ .

١١٥- " الأعمال الكاملة " ص ٣٨٥ .

١١٦- " الشوقيات " مج الأول، ج الثانى ,ط الحادية عشرة، دار الكتاب العربى، بيروت، لبنان، ص ١١٢ .

١١٧- انظر مصطفى ناصف " قراءة ثانية لشعرنا القديم " دار الأندلس، بيروت، بدون، ص ١٥٨ و ما بعدها .

١١٨- السابق، ص ٩٧ و انظر وهب أحمد رومية " شعرنا القديم و النقد الجديد " عالم المعرفة ٢٠٧، المجلس الوطنى للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مارس ١٩٩٦، ص ٢٠٠ .

١١٩ - " أحمد كمال زكى " أناشيد صغيرة " مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية، نوفمبر ١٩٦٣، ص ,١٣٤

١٢٠- القصيدة كما أخبرنى الشاعر فى رثاء الشهيد نبيل الديرى، فهى وصف على الحقيقة، لكننى رأيت أن الإشارة إلى الحب النبيل، وكذلك الإلحاح على مفهوم النبل فى نصوص أخرى سوف أعود إليها، يسمح بالالتفات إلى القيمة الرمزية فى الاسم، وعليه بنيت التأويل .

١٢١ - " المختار من شعر عبد الوهاب البياتى" إعداد و تحرير سمير سرحان ومحمد عنانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠٠، ص٨٩ .

١٢٢- السابق، ص ١٥ .

١٢٣- " فى الثقافة المصرية ",ص ١٢٦ و ما بعدها .

١٢٤- " السيف و القيثارة - من أشعار عبد الوهاب البياتى " اختارها شوقى عبد الأمير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ١٩٩٩، ص ٢٨ .

١٢٥- أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٢١٧ .

١٢٦- راجع مصطفى ناصف " الصورة الأدبية " دار الأندلس، بيروت، بدون، ص ١٨٨ وما بعدها .

١٢٧- أحمد عبد المعطى حجازى " كائنات مملكة الليل " أخبار اليوم، بدون،

ص٢٥ -٢٦

١٢٨- راجع شكرى عياد " موسيقى الشعر العربى " أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ص ٢٩، ١٣٣ و ما بعدها .

١٢٩- أحمد عبد المعطى حجازى " مدينة بلا قلب " أخبار اليوم، د. ت ص ٩٩ .

١٣٠- راجع على سبيل المثال دراسة الدكتور إبراهيم عبد الرحمن " الشعر الجاهلى - قضاياه الفنية والموضوعية " مكتبة الشباب، بدون،ص ٣٦٥، وكمال أبو ديب " الرؤى المقنعة - نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى " الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦، ص ١٧٨ وما بعدها .

١٣١- انظر حلمى سالم " الحداثة أخت التسامح- الشعر العربى المعاصر وحقوق الإنسان " مركز القاهرة لحقوق الإنسان، القاهرة . ٢٠٠٠ ص ٢٠ .

١٣٢ - انظر حلمى سالم " الحداثة أخت التسامح " ص ١٠ و ما بعدها .

١٣٣ - انظر رفعت سلام " هذا الكتاب و قصيدة النثر العربية " مقدمة كتاب سوزان برنار " قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن " ترجمة راوية صادق، شرقيات، القاهرة ٢٠٠٠، الجزء الأول، ص ١٠ و ما بعدها .

١٣٤- انظر عبد المنعم رمضان " قراءة فى طور الوحشة " مقدمة ديوان محمد عيد إبراهيم "طور الوحشة " أصوات " عدد ٤، ديسمبر ١٩٨٠ ص ١٩ .

١٣٥ - السابق، ص ١٦ .

١٣٦- رفعت سلام " هذا الكتاب و قصيدة النثر " ص ١٩ .

١٣٧- محمد سليمان " سليمان الملك " أصوات أدبية، ع ١٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أول أكتوبر ١٩٩٠، ص ٤٥ و ٤٦ .

١٣٨- انظر على سبيل المثال حلمى سالم " الواحد الواحدة " أصوات أدبية، ع٢١٠ الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو ١٩٩٧، هامش ص ٧٣ .

١٣٩- محمد عيد إبراهيم "طور الوحشة " سابق، ص ٢٥ . وقد التزمت تشكيل الشاعر لقصيدته .

١٤٠- عبد العزيز موافى " تحوُّلات النظرة وبلاغة الانفصال - دراسات وقضايا فى قصيدة النثر العربية " كتابات نقدية ٩٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر١٩٩٩، ص٢٠ وما بعدها .

١٤١ - إيمان مرسال " ممر معتم يصلح لتعلُّم الرقص " شرقيَّات ١٩٩٥، ص ٤٦ .



الفصل الثانى

نماذج الوعى والتشكيل الفنى للقصيدة

اقترن تغير مفهوم الشعر مع بداية الحداثة بابتكار نماذج (موضوعية) تعكس التحول الذى طرأ على مفهوم الشعر، وهو أمر منطقى إذ خرج هذا الفهم من إطاره القديم المرتبط بتشكيل فنى محدد، وبالتالى كان لابد من إيجاد تشكيلات فنية مناسبة للتصور الجديد لطبيعة الشعر ، ومن اليسير أن نلحظ هذا التطور بالنظر إلى إجمالى النتاج الفنى فى كل مرحلة من مراحل القصيدة العربية المحدثة، وعلى سبيل المثال سوف نجد أن الحديث عن المدينة، أو اتخاذ المدينة رمزاً للانتقال من وعى القرية إلى وعى أكثر اتساعاً، نجده هو الظاهرة الأبرز فى مرحلة الخمسينيات والستينيات بالتوازى مع (أسطرة) القصيدة، أو تصوير الدلالة فى ضوء الأساطير الإنسانية المعروفة، أو حتى صناعة أساطير شخصية يبتدعها الشاعر فى تجربته الخاصة .

والموقف نفسه نختبره فى مرحلة السبعينيات ثم الثمانينيات والتسعينيات التى اتخذ فيها شكل القصيدة نموذجاً مختلفاً للتعبير عن جوهر الفهم الجديد لطبيعة الشعر ، بل إن الظاهرة نفسها تصدق على تجربة الرومانسيين فى النصف الأول من القرن العشرين، حيث اتخذ شعراء هذا الاتجاه نموذج المرأة رمزاً للتعبير عن الرؤى الوجدانية لتجاربهم . وكذا الأمر فى القصيدة الكلاسيكية التى جعلت (المناسبة) عنواناً لتشكيلاتها الفنية. ونستطيع أن نمضى بالقياس حتى نصل إلى القصيدة الجاهلية دون مشقة تذكر، والمعنى أن إيجاد مثل هذه النماذج (الموضوعية) أو ابتكارها هو المظهر المصاحب، أو العنوان الدال على كل مرحلة من مراحل التاريخ الشعرى ، وبالتالى فإن كل مرة مساءلة نقدية لهذا التاريخ لابد أن تضع فى تقديرها حساب الأثر الفنى لهذه النماذج لاستكمال السعى فى إيضاح علاقة المفهوم الجديد للشعر بقضايا عصره من جهة وبالاستجابة الجمالية لهذه القضايا من جهة ثانية، وهو الأمر الذى دعانى إلى تخصيص هذا الفصل لدراسة هذه النماذج ولعرض جوانبها الدلالية على النحو الذى أقدمه فيما يلى.

١ـ حساسية الواقع الجديد ،الشعر و الحرية :

ذكرت عند الكلام على مفهوم القصيدة أن الشعراء فى مطلع النصف الثانى من القرن العشرين تطلعوا إلى تحرير مفهومها من نمطية الخيال ومن شكلية البناء الجامد لإطارها الدلالى ، واستكملت إيضاح هذه النقطة عند الحديث عن أسس البناء الفنى فيها، وقد ظهر أن هؤلاء الشعراء سعوا تحديداً إلى عقد مصالحة بين الشكل

والمحتوى، وأدى هذا الاتجاه إلى تحرير مخيلة القصيدة من القيد اللفظى الجامد الذى يقيس حدود الدلالة على مشابهة الواقع، ومن ثمَّ تحرّر الإطار الشكلى لبناء القصيدة .

وإذا كان شعراء الرومانسية من قبلهم تركز جلّ اهتمامهم على إفساح المجال للتعبير اللفظى ليكون محط الخيال ومناط التخييل فقد ظهر أن هذا المنحى هو استعادة لوجه قديم من وجوه القصيدة العربية، وإن كان قادراً على استثارة الانفعال العاطفى لدى المتلقى، وهو ما ترجم عملياً فى تبنى أساليب الأداء الفنى التقليدية، مع إعطائها وجهاً براقاً بالاعتماد على القيمة اللفظية فى القصيدة الوجدانية . وبالتالى كان النموذج الوجدانى قادراً على النجاح وعلى تزعّم قيم التجديد فى الشعر المعاصر حتى ثورة الواقعيين فى العقد الخامس من القرن الماضى .

ومعنى ذلك أن شعراء الواقعية كانوا مطالبين باستحداث أساليب جديدة تناسب تطلعهم المستحدث فى إطار المفهوم المعاصر للقصيدة. ومع ارتباط ثورتهم الفنية بالتحولات الاجتماعية الكبيرة فى المجتمع العربى كان لابد لتجربتهم الفنية من أن تعكس هذا الوعى الجديد بالواقع، وتمثّل ذلك أساساً فى تبنى القيمة الجوهرية للإنسان وفى المسعى الدائب لتحقيق حريته، ومن البدهى أن هذا المسعى اقترن بالمراحل المختلفة للثورة الاجتماعية، من مقاومة المستعمر إلى مقاومة التسلط الداخلى لرموز المجتمع على مقدرات الشعب العربى .

وفى هذا الإطار ابتكر الشاعر العربى نماذجه الفنية المناسبة لقضايا مجتمعه ، وهى النماذج التى اجتمعت حول تكريس فكرة

التحرر على مستوى الشكل فى تبنى التفعيلة، وعلى مستوى المحتوى فى الدعوة إلى الحرية، ثم فى استبطان التجربة الداخلية للقصيدة للكشف عن أبعاد الإنسان المعاصر(١) .

وفى هذا الاتجاه رأى نقاد صلاح عبد الصبور أنه اتجه فى شعره اتجاهاً إنسانياً يجعله تعبيراً مطلقاً عن قضاياه، لكنه أيضاً يصلح لمجتمعات متعددة فى أزمنة غير محدودة ، وفى عبارة أخرى حرّر عبد الصبور شعره من الارتباط بقضايا عينية تفسده إذا ما انتهى ظرفها الاجتماعى أو السياسى(٢)، وهذا حكم فى حقيقته ينطبق على مجمل الشعراء روّاد القصيدة الحديثة فى النصف الثانى من القرن العشرين، على الرغم من ارتباط بعضهم على نحو مباشر برموز سياسية أو بقضايا أيديولوجية وليدة حياتهم الاجتماعية .

والحق أنه لا تخلو تجربة شاعر من الرواد من إشارة إلى موقف سياسى أو موقف اجتماعى ، والسبب أن تجربتهم العامة صاحبت تحولات اجتماعية تناولت مختلف جوانب الحياة . ويمكن أن تضاف صلة هذه التحولات بالموقف الاجتماعى أو السياسى فى القصيدة، فقد وجد هؤلاء الشعراء أنها تعبر عن وجه أساسى من وجوه قضايا الإنسان المعاصر، أعنى بذلك مسألة الحرية التى كانت الشغل الشاغل لهم . وفى ضوء هذه المسلّمة تظل قراءة هذه التجارب ناقصة إذا بقيت معزولة عن صلتها بأمور التحرر ويمسعاها الإنسانى الظاهر .

ومصداق هذا الزعم يتمثل فى قصائد مثل "شنق زهران" لصلاح عبد الصبور، و"أوراس" لأحمد عبد المعطى حجازى، و" أم صابر"

لأحمد كمال زكى، وجميعها يتناول أحداثاً واقعية، تبنى عليها موقفاً من الأطراف العاملة فيها ، وقد تختلف المناسبات، غير أن المستوى الدلالى العميق فيها جميعاً يلتقى حول الحرية الغائبة، وحول الإنسانية المطلقة لحقيقة الفرد فى المجتمع ، وربما لذلك بدا بعضهم خائناً لالتزامه الحزبى بعد أن انقلب فى لحظة تالية على رمزه السياسى أو على قناعاته الفكرية الماثلة فى تجاربه الأولى .

ومثال ذلك قصيدة صلاح عبد الصبور "عودة ذى الوجه الكئيب" وتبدو فى ظاهرها تراجعاً عن التأييد المطلق لرموز الثورة السياسية فى مصر ، ولذلك مُنع عبد الصبور زمناً من نشرها فى ديوانه الأول، إلى أن تغير الظرف السياسى وأعيدت طباعتها فى الأعمال الكاملة . ويدرك القارئ المتأمل أن انقلاب عبد الصبور - إذا صح ذلك - إنما هو انحياز مطلق لقيمة الإنسان التى ضُيعت على يد تلك الرموز، وهذا يتسق مع الموقف الفكرى للشعراء الرواد فى النصف الثانى من القرن العشرين، فقد كان تأييدهم للثورة تأييداً فى حقيقته للإنسانية الغائبة، ثم كان ارتدادهم انتصاراً للقيمة نفسها حين حوصرت بدعاوى أبعد عن حقيقة الإنسان، قال(٣):

هل عاد ذو الوجه الكئيبْ
ذو النظرة البكماء والأنف المقوس والندوبْ
هل عاد ذو الظفر الخضيبْ
ذو المشية التيَّاهة الخيلاء تنقر فى الدروبْ
لحناً من الإذلال والكذب المرقّش والنعيبْ
ومدينتى معقودة الزنَّارِ

عمياء ترقص فى الظلامْ
ويصفِّر الدجّال والقوّاد والقرّاد والحاوى الطروبْ
فى عُرْس ذى الوجه الكئيبْ

ولا تخفى إشارات القصيدة على قارئها، لأن صاحب الوجه الكئيب يمثل التسلط والقهر والعربدة فى المدينة، أى فى المجتمع، حيث يستطيع الدجال والقواد والقراد والحاوى والطروب التمتع بامتصاص دم المدينة فى ظل سيطرة ذي الوجه الكئيب . وهو أو هم رموز للمستغلين الانتهازيين فى الجماعة ، أما الصوت الإنسانى الخالص فيعانى من الإذلال ومن الكذب ومن دعاوى الباطل المشار إليها فى النعيب ، ويتأكد هذا الفهم حين تكشف القصيدة فى مقاطعها التالية عن موقف ذى الوجه الكئيب من الفريقين، الأول فى يمينه، والثانى فى جحيمه. ويتأكد هذا المعنى فى ظل تجارب أخرى، كما فى قول عبد الوهاب البياتى فى قصيدته " المدينة "(٤):

وعندما تعرَّت المدينةْ
رأيت فى عيونها الحزينةْ
مباذل السَّاسة واللصوص والبيادقْ
رأيت فى عيونها المشانقْ
تُنْصبُ والسجونَ والمحارقْ
رأيت فى عيونها الإنسانْ
يُلْصقُ مثل طابع البريدْ

والبياتى وهو يفضح قبح المدينة الواضح بعد خبرة بخفاياها يفضح فى ثنايا القول وضع الإنسانية المتدنى، مع وجود الساسة

واللصوص والبيادق متسلطين على رقاب أبنائها، إلى الدرجة التى يصبح فيها الإنسان طابع بريد يلصق بغير إرادته، ويرسل حيث يشاء واضعه، ومن المفارقة فى هذا الوصف أن طابع البريد "الإنسان" يتحول إلى ورقة تحركها الأهواء، فيكون قادراً على الوصول بحاجات الآخرين إلى مقاصدها دون أن يكون لديه الحق فى التعبير عن حاجاته .

ويختلف هذا الاتجاه الإنسانى المطلق عن مثيله فى شعر الرومانسيين من جهة الاتساع الذى جاوز برمز كالمرأة حدود الإشارة إلى الوطن أو إلى الحقيقة الشعرية فيه، أى من جهة إطلاق الرمز من تعيين البعد الواحد، بل إنه يمكن القول إن الإنسانية الخالصة فى تجربة الرواد المعاصرين قلبت اتجاه التعامل مع فكرة الرمز فأصبحت الإشارات كلها فى القصيدة ترجع إلى مركز واحد، تدور حوله علاقات الترميز الموازية، ويُرى ذلك فى مثل إقرار أحمد عبد المعطى حجازى من قصيدته "ليس لنا" فى ديوانه الأول(٥):

كان الطريق مشمساً إلا مواطئَ الشجرْ
حيث انحنى الأطفال يجمعون ساقط الزَّهَرْ
وثَمَّ عصفورٌ على غصنٍ بعيدٍ يرسل الصَّفيرْ
والناس موكبٌ يسير صامتاً بجانب الجدارْ
يضيِّقون العين فى وجه الهجيرْ
وأقبلت سيارةٌ تمشى على مهَلْ
مذياعها ما زال يشتكى الجوى
أما أنا .. فكنت أشكو الجوعْ

فى مطلع الرَّبيعْ !

وعلى مـا يظهر فى القصـيدة يتنازع رمـوزها مـركزان بارزان، أظهرهمـا الشوق إلى الإلف البعيد تحت وطأة المنفى الاختيارى فى مدن الرحيل، لكن عبارات مثل " والناس موكب يسير صامتاً بجانب الجدار ...، أما أنا فكنت أشكو الجوع " تعكس حالات نقيضة، تميل إلى ربط الشوق الظاهر بموقف الإنسان فى مجتمع أغفل إنسانيته الأولى ،الأمـر الذى أدى إلى انكسـار اللذة فى تطلع العيـون لذراع البنت العـارية ، وإلى أن يصبح الانتظار عذاباً دائمـاً يجدده تقدم الزمن بالمغنى الهرِم، وإلى أن ينصرف الإنسان عن الأمل فى مطلع الربيع إلى جوعه، والجوع يصبح إشارة عميقة لهذه الإنسانية أو إلى الحرية فى ضوء بكاء المريض على صليبه لحظة انفلات غصن شارد من حديد النافذة .

إن مظاهر الفرح تؤول فى باطنها إلى حزن عميق، سببه عزلة تلك المظاهر عن حياة المعنيين بها ، ومرجع العزلة انشغال الناس بعوائق تحـول دون استـمـتـاعـهم بالمجـتمع الجـديد الذى أمل الشـعراء فى تحقيقه وبشروا به ، وليس بعيدا أن تكون تلك القيود شُرطياً يفرش ظله على الأرض، أو حارساً ليلياً يراقب حركة الناس، أو وجهاً كئيباً كما مر ، وكلها رموز يبرز فى معناها انقلاب المدينة على أصحابها، و انسـحـــاق الإنســـان فى ظل دعـاوى الكذب والحـفـاظ على أمن الجماعة.

وأيًا كان الأمر ،فقد أفادت هذه الضغوط مجتمعة فى ابتداع مسلك جديد للتعامل مع فكرة الرمز، أدى بدوره إلى إطلاق الشعر

من قيد الإشارة المحددة، وجعل الرموز عوالم مفتوحة تتساند حدودها فى تعيين حقيقة الإنسان ، ولا حاجة للتأكيد أن هذا المطلب كان حاجة أساسية ساعدت على إخراج الشعر فى صورته الجديدة، كما فتحت أمام الشعراء باباً للترميز ؛ أبرز تجلياته القناع والأمثولة اللذان أفاضت الدراسات فى بيان حدودهما . وسوف أحاول فيما يلى استخلاص الأثر الفنى لهما فى تشكيل القصيدة.

٢ـ الأفق المدينى ونمو الوعى الذاتى :

وتُذكرُ المدينة فى هذا الموضع بوصفها رمزاً للانتقال من حياة إلى حياة، وللتطلع إلى أفق الحرية المذكور . وكان غريباً أن يتفق شعراء المدينة على هجاء حياتها الباذخة وعلى اتهامها بقتل عفويتهم الفردية ثم دفعهم إلى نوع من الصراع الحضارى الذى لا تتحمس له نفوسهم الراغبة فى الاندماج المدينى دون أن يفقدوا بكارة القرية الأولى ، ويشير هذا الاتفاق إلى إحساسهم بنوع من التغيُّر فى بنية المجتمع، واكب انتقالهم من القرية إلى المدينة، حتى لو كان هذا الانتقال رمزياً بدوره ، أى أن هجاء المدينة ومدحها معاً، والتعبير عن الخوف منها وعن الرغبة فى الاتصال الحميم بأضلاعها الحجرية انعكاس لتحول عام فى مجتمع ينتقل من مرحلة إلى مرحلة .

ويُخشى فى هذا التحول غموض الزمن الآتى وفقدان الجذور الأصلية للإنسان القديم ، وقصائد أحمد عبد المعطى حجازى فى مدينة بلا قلب ، وقصائد محمد إبراهيم أبو سنة فى تأملات فى المدن الحجرية شاهدان على ذلك، يقول أحمد حجازى فى" أنا والمدينة"(٦):

هذا أنا

وهذه مدينتى

عند انتصاف الليلْ

رحابةُ الميدان، والجدران تلّ

يبين ثم تختفى وراء تلّ

وريقةٌ فى الريح دارت، ثم حطّت، ثمّ

ضاعت فى الدروبْ

والواقع أن هذه القصيدة - كما مر فى إشارة سابقة - تلخّص موقف الشاعر من المدينة عند أول دخوله إلى عالمها الرحب، وقوله "وريقة فى الريح دارت، ثم حطت، ثم ضاعت فى الدروب " دالٌ على إحساسه بالعزلة وشاهد على تردده أمام رحابتها، وهو موقف جامد لاشك من شاعر شاب مقبل على الحياة . وقد يكون إحساسه هذا بالمدينة انفعالاً طبيعياً وانعكاساً لغربته الوليدة، وقد يقال إنّ هذا الإحساس لابد أن يختفى مع تقدم تجربة الشاعر فى المدينة . لكن التجارب اللاحقة للشاعر نفسه، ولغيره تؤكد أن وحشة المدينة موقف وجودىٌّ سيطر على نفس الشاعر الإنسانى، يقول البياتى فى "المدينة"(٧):

أبيضُ صبح الحقولْ

أسودُ ليل الحقولْ

لكننى لا أعرف الفصولْ

ولست أدرى ما أشاءْ

فمنذ أنْ غادرت دفء وطنى

تشابهت فى ناظرى الأشياءْ

لقد تحولت المدينة إلى وطن بديل، لكنه يفتقد الدفء والانتماء، ومع هذا الفقد تتشابه الأشياء فى نظر الشاعر، بل إنه يفقد الإحساس بالزمن وبالهوية، ويظل هائماً فى دروبها كطابع البريد، يرى تحكُّم الساسة وإذلال الخلائق ،ولا يستطيع التحرك لتغيير وضعها المأساوىّ ، ومع ذلك بقيت المدينة فى نظر هؤلاء الشعراء المحبوبة المراوغة والمنفى الأليف ، هكذا يغنى صلاح عبد الصبور "للقاهرة " كما غنى لها أحمد عبد المعطى حجازى فى وقت لاحق(٨):

أهواك يا مدينتى ...

أهواك رغم أننى أُنْكِرتُ فى رحابكْ

وأنَّ طيرىَ الأليف طار عنِّى

و أنَّنى أعود لا مأوى، ولا مُلْتجاُ

أعود كى أشرُدَ فى أبوابكْ

أعود كى أشربَ من عذابكْ

وفى هذا الغناء العذب تبرز رنة الأسى والإحساس بالنفى مع الحرص على الالتصاق الدائم به، ومع الالتفاف المستمر حول كل المعوقات التى تمنع العودة إلى المدينة الأولى، مدينة الحلم وموطن المخاطرة ، وتبقى الإشارة إلى أن العلاقة بين الشاعر و مدينته تدور فى الأفق نفسه من البحث عن حقيقة الإنسان، وهو الأفق الذى يتخذ أشكالاً أخرى أعرض لها فيما يلى .

٣ـ نموذج الأسطورة بين القناع والأمثولة :

تمثل الأسطورة نموذجاً واسعاً من أبواب البناء الفنى للقصيدة العربية فى مطلع النصف الثانى من القرن العشرين(٩)، وهو واسع لأنه يتخذ أشكالاً عدة تتماس مع البناء الأسطورى بوصفها " زمرة من الرموز " (١٠)يعيد الشاعر تركيبها فى هيئة تتناسب مع تجربته الخاصة . ويشمل تعامل الشاعر مع الأسطورة القناع والأمثولة وإشارات مفردة لا تبلغ أن تكون واحداً منها ، وتشترك هذه الوجوه الثلاثة فى الاتكاء على الأسطورة، إلا أنها تختلف فى التركيب النوعى لكل منها .

فى القناع يتخذ الشاعر من شخصية حقيقية أو مبتكرة رمزاً لتعيين تجربته المعاصرة ، وهو يفيد من حياديَّته ومن شفافيته التى لا تخفى موقف الشاعر من عصره، كما يفيد من كون القناع نموذجاً من النماذج العليا المتكررة فى الأساطير وفى القصص الشعبىِّ ينأى به عن التدفق المباشر للذات(١١)، ويسمح له فى الوقت نفسه بالالتحام مع الصورة الشعبية الراسخة فى نفس المتلقى، أى يفيد من كون القناع يوفر له قدراً أكبر من الانتشار ومن إيجابية التفاعل مع التاريخى فى الواقع المعاصر .

ومن أشهر هذه الأقنعة فى الشعر المعاصر مهيار الدمشقى عند أدونيس، والصوفىُّ بشر الحافى والملك عجيب بن الخصيب عند صلاح عبد الصبور، والأخضر بن يوسف عند سعدى يوسف، وزرقاء اليمامة عند أمل دنقل ، وتشترك هذه الوجوه فى التعبير عن همٍّ جمعىٍّ ناقدٍ للمجتمع ، وقد يكون من اللافت أن أغلبها من النماذج

العليا المفكرة فى ثوب متصوف بارز .

ولعل هذا هو السبب فى انعكاس لغة التصوف على نصوص هذه الأقنعة ، كذلك ينعكس التصوف فى تبنى لغة الإشارة التى تقطِّع الجمل إلى تعبيرات كلية، تثير قدراً من الغموض ومن الانفعال العاطفى أكثر من كونها توحى بمحددات مجردة للفضاء التعبيرى، وبين هذا وتلك تتساند الجمل بحدودها اللفظية المتشابهة المتداخلة المتنافرة، أى بأصول الإشارات فى علم البديع لدى البلاغة العربية التقليدية ، وهىَ علامة أخرى من علامات التصوف البارزة فى تاريخ الثقافة العربية .

كذلك يعمد الشاعر إلى تقطيع صوت القناع إلى مقاطع فى مواقف مختارة، يأتى كل منها فى مشهد مستقل يتنامى بحركة الدراما الشعرية فى النص، وغالباً ما يترك الشاعر نهاية العمل عامداً لتكون رؤية مفتوحة، تحتمل من الأسئلة أكثر مما تقدم من إجابات ، وهذا هو الرابط البارز بين نموذجه الفنى وغيره من نماذج البناء الدلالى فى الشعر المعاصر ، ويضاف إلى ذلك الاشتراك بين شعراء الأقنعة فى تقديم أقنعتهم فى صدر القصيدة بما يشبه التقديم الملحمى فى المسرح الأرسطى، إذ يبدأ الشاعر – غالبا – بتقديم مشهد افتتاحى تتركز فيه الإضاءة على صوت غليظ غير محدد المعالم ،لكنه يوحى بالمهابة وبجسامة الآتى، هكذا يقدم أدونيس مهيار الدمشقى(١٢):

يُقْبلُ أعزلَ كالغابة وكالغيم لا يُرَدُّ، وأمسِ حمل قارَّةً
ونقلَ البحْرَ منْ مكانهْ

ومهيار فى هذا التقديم يمثل صورة البطل الفاتح المشرع صدره للموت، وقد وطّن نفسه على أن يكتشف قدره، أو يكشفه للآخرين . ثم تتوالى المقاطع فى دفقات متمايزة متأينة أى أنها تتوافق زمنياً فى الإحاطة باللحظات نفسها ، وقد تتعارض أو تتداخل، لكنها جميعاً لحظات فى حياة خاصة، ومنها هذا الحوار بين الشاعر وصوت قناعه(١٣) :

" مَنْ أنتَ، منْ تختارُ يا مهيارْ ؟
أنّى اتّجهتُ ,الله أوهاويةُ الشيطانْ
هاويةٌ تذهبُ أو هاويةٌ تجيءْ
والعالمُ اختيارْ "
ـ" لا اللهَ اختارَ ولا الشيطانْ
كلاهما جدارْ
كلاهما يغلق لى عينيّ ـ
هل أُبْدلُ الجدارَ بالجدارْ
وحيرتى حيرةُ مَنْ يضيءْ
حيرةُ مَنْ يعرف كلَّ شيءْ ... "

بين السؤال وجوابه يبرز التعارض فى موقف المعرفة على حافة التأرجح بين قطبى الخير والشر، الميتافيزيقى والواقعى ، وبينهما يظل الإنسان الحر صاحب العقل المطلق رافضاً لمأزق الثنائية محاذراً أن يقع فى هوة أيهما، إنْ خيراً أو شراً ، ويبقى بعد ذلك أن لغة الحوار تحتفظ لنفسها بحيوية الغموض وبقابلية التأويل وفق منظورات متعددة، كما تظل لها القدرة على تفعيل التعارض فى

ثنائياتها المتقابلة - ضمير المتكلم وجهة الخطاب والتكرار - حتى تكتشف أن التماهى يجاوز الدمج بين صوتى الشاعر والقناع إلى الدمج بين المطلقات الطبيعية فى الحياة ،كالتعارض الذى استقر فى ضمير الجماعة بين الله والشيطان أو بين الجنة والنار .

وبالتالى يصبح من التهوين القول إن الحوار فى جملته يقود إلى إبراز موقف الحرية الإنسانية فقط ،فهو يبرز إلى جواره الأسباب الدافعة إلى تحسسها، ومنها العبثية البادية فى نظامها الإيقاعى، نظام التقسيم بين ثنائية الخير والشر، حيث تشير الدلائل إلى وجود أنظمة أخرى أحق بالتقدير، قادرة على تغيير إدراكنا المعرفى لتاريخ الوجود .

وقد يكون هذا كله غامضا عسير الفهم للوهلة الأولى، والشاعر المعاصر بدوره كان مدركاً صعوبة الاتكاء على نموذج كالقناع، فالشخصية المحورية فيه مجهولة للملتقى أغلب الأحيان، ويزيد من غموضها لغة التصوف التى تعبر بصوته ،لذلك كله حرص الشاعر على تخصيص مقاطع من مشاهده المتتالية للتعريف بالقناع، وإنْ ظلَّ تعريفاً شعرياً يصب فى التوجيه الدلالى لفضاء النص، ومنه هذا التعريف الموجز لمهيار ضمن تعريفات أُخَر(١٤):

ملكٌ مهيارْ
ملكٌ والحلمُ له قَصْرٌ وحدائقُ نارْ
واليومَ شكاهُ للكلماتْ
صوتٌ ماتْ
ملكٌ مهيارْ

يحيا فى ملكوتِ الرِّيحْ

ويملكُ فى أرضِ الأسرارْ

وقد يجهل المتلقى شخصية مهيار، ويصير هذا الجهل عائقاً فى إدراك الأبعاد الإنسانية لترميزه القناعى فى النص، لذا يساعده أن يعيد تمثيل هذه الأبعاد من ملامحه الفنية المثبتة فى وصفه، فمهيار ملك للحلم ؛ أى للمعرفة وللتطلع الإنسانى بحثاً عن المستقبل، أو لغير ذلك من إيحاءات الحلم ، ومأساته الإنسانية تكمن فى التطلع وفى التوق المعرفى المتصل ، وقد يكون هذا هو الأصل فى رمز شخصيته، لكن الأزمة تنفجر – وهى إضافة النص له – حين تصبح أداته فى الوجود وفى البحث ـ أى الكلمات واللغة ـ سبباً لإيقافه. أو بعبارة أخرى حين يكون الإنسان فيه مشكلة الإنسان، وهى قضية تشبه فى الفلسفة الفرق بين الوجود بالحقيقة والوجود بالقوة، وترتد إلى علم التوحيد فى مسألة الوجود بالنفس والوجود بالغير .

إنها على الجملة مشكلة الوجود الإنسانى حين يفقد معنى إنسانيته، ليس لقيد يمسك حريته، بل لأنه نقل، أو أجبر على نقل الصراع خارج نفسه ، وهو الصراع البنَّاء الذى يدفع الأحداث إلى التطور فى داخلها ، فصارت النفس وصار السكون نتاج الحركة الوحيد . وبالتالى كان من المنطقى أن يسلم قياد نفسه إلى ملكوت الريح، تدفعه كيف تشاء، إذ لم ينفعه امتلاكه لأسرار الوجود، وأصبح ملكاً بلا عرش يملكه، ومملوكاً لطبيعة أخرى ليست هى الإنسان الذى يعرفه .

وقد لا يكون من المتاح تحليل شخصيات القناع كلاً على حدة، إذ

إنها مسألة تحتاج إلى جهد مستقل وإلى دراسات خاصة تتتبّع التجليات الفنية لكل واحد منها، إلاّ أن المتأمل فى جملتها يلحظ حصر دلالاتها فى التعبير عن الأزمة العامة للوجود الإنسانى فى ظل أنظمة سياسية قاهرة، تجهد لتكريس سلطانها ولإبقاء مصالحها الشخصية فى واجهة الأحداث .

وهو الأمر الذى يجهض الفعل الاجتماعى ويخلق مجتمعات هشة عاجزة عن الوعى التاريخى بنفسها وعن دفع حركتها فى طريق النمو ، والشاعر وسط هذا الصراع الطبقى بين السلطة وأفراد المجتمع مهمَّشٌ دوره، ومجبر على التخلى عن قضيته الإنسانية التى هى ذاتها هويّة الجماعة الإنسانيّة .

ومن ثَمَّ تعاظم لديه الإحساس بالاغتراب تحت وطأة إيمانه بدوره الإصلاحى وإحساسه بمسئولية المثقف فى التنبؤ بالمستقبل وفى التحذير من مغبة التمادى فى الأوضاع المتخلفة ذاتها لجماعته ، ومن هنا شاع تعبير الشاعر النبى الذى يدل على رؤية الشاعر لطبيعة فنه الشعرى ولوظيفته ، وبالتالى كان لهذه الرؤية المركبة من السلطة / المجتمع أثرها فى ابتداع الأبنية المناسبة لدور الشاعر الثقافى التبشيرى ، ومن هذه الأبنية القناع الذى هو موضوع التحليل . وتذكَّرُ فى هذا الموضع قصيدةُ أمل دنقل التى عدت تنبؤاً بالهزيمة السياسية فى السابع والستين وتسعمائة وألف ، أعنى قصيدته "البكاء بين يدى زرقاء اليمامة "(١٥) .

ولا أنوى هنا تقديم تحليل وافٍ لها، لكننى أذكرها بوصفها إشارة إلى فاعلية هذا النموذج الفنى فى التعبير عن أوضاع

المجتمع، وفى نقد هذه الأوضاع والتحذير من نتائجها السيئة .

ومعنى ذلك كله أن المتلقى لابد له فى استقبال قصيدة القناع من التمييز بين فضاءات ثلاث : الأول فضاء الشخصية التى تؤطر القناع وتحدد معالمه الأصلية، وهو المنطلق الذى يبنى عليه المتلقى معرفته بدلالة الرمز فيه ، الثانى فضاء النص المضاف إلى حدود الشخصية الأصلية، الثالث، فضاء التفاعل بين الأصل والمضاف إليه وصولاً إلى استخلاص الدلالية الكلية فيها ، وعليه بعد ذلك كله أن يتنبه لمراوغة الكل واستعصائه على التأويل النهائى، فطبيعة النموذج الفنية تتأبَّى على الثبات وترفض الدخول فى حدود وضعية آنية عاجزة عن التفاعل مع المدركات التالية لأحوالها

وخطة التلقى على هذا النحو تعكس خطة البناء الفنى للنموذج فعلى الشاعر توفير أفق التوقُّع الملائم لقناعه فى مستوياته المذكورة . أما الموازنة بين هذه الحدود فعلى كل شاعر أن يصنعها وفق طريقته الفنية الخاصة ، وأدونيس الذى خص مهياراً بديوان كامل من أعماله وضع مقاطعه فى إطار مقطَّعات قصيرة، تجتمع كل مجموعة منها فى قسم من أقسام الديوان ، وهى الأقسام التى تعد بدورها قصائد مستقلة، متصلة الفضاء، منفصلة التشكيل، ولغة هذه القصائد بدورها تتنوَّع بين سرد متصل يجمع الأسطر الشعرية فى دفقات واحدة، وتقطيع للدفقات يفرِّقها فى أسطر قصيرة متوالية .

أما صلاح عبد الصبور فى" مذكرات الصوفى بشر الحافى" وفى" مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" (١٦) فقد اختار لتشكيل قصيدته أن تكون مقاطع متوالية بوصفها قصائد قصيرة ولا تصل

إلى أن تحتل الديوان بكامله . فى حين اختار أمل دنقل فى "كلمات سبارتكوس الأخيرة " (١٧) أن تكون نصاً واحداً بغير مقاطع، وإنْ ميَّز فيها بين أجزاء أربعة، حمل كل منها عنوناً ثابتاً سماه " مزج أول، مزج ثان.إلخ ".

هكذا يختلف الإطار العام لتشكيل قصيدة القناع، لكن البناء الفنى لنموذجه يظل متشابهاً لدى الشعراء جميعا فى هذه الحقبة المميزة من تاريخ القصيدة العربية فى مطلع بعثها الجديد، وقد يكون من اللازم التساؤل عمّا يجعل القناع يبدو على هذا النحو من البناء الفنى، والإجابة حاضرة فى تعريفه الذى قدمته أول هذا التحليل، أى أنه نوع من النماذج العليا الراسخة فى الذاكرة الجمعية للوجدان الشعبى ، ورمز هذه طبيعته لابد أن يلتصق بالطبيعة الأصلية للحكاية الخرافيّة و للأسطورة التى هى لون من الحكاية المبنيَّة على أقسام معروفة متكررة لدى جميع الشعوب(١٨).

و إذا كان الشاعر المعاصر مطالبا بانتقاء المواقف التعبيرية المناسبة من حكاية قناعه ليصلح إسقاطه على واقعه فقد أفاد من طبيعة هذا البناء الحكائى فى تشكيل نموذجه الفنى على بنية مماثلة له و بالتالى تحرر من قيود التشكيل النصى القديم المبنى على الوزن وعلى القافية، و أضاف إلى قصيدته قدرة على التأثُّر بمواضع الوصل و الفصل فى تجربته، وهى القدرة التى تترجم عمليا فى هيئة تشكيل متحرر، تطول فيه الأسطر أو تقصر بحسب متطلبات الرؤية الفنية لديه، كما تتصل المقاطع أو تنفصل و تتفاعل الثنائيات التجريبية اللفظية – توافقا و تخالفا – للسبب نفسه .

ومن جهة أخرى ابتكر الشاعر المعاصر نموذجا فنيا يعَدُّ وجها مقابلا للقناع، هو الأمثولة، وفيها يفيد من الأسطورة ومن الحكاية الخرافية فى ابتداع قناعه الخاص، وفيه يتمسك بالاختفاء وراء صوت ليس له فى الظاهر ليتجنب المواجهات غير المأمونة مع السلطة أو مع الجماعة، لكنه يفيد من عدم التمسك بالنموذج الحرفى للقناع فى التحرر من سلطته التى تقتضى ثقافة مناسبة لإدراك أبعاده المشفَّرة، كما يفيد من بنية الأمثولة بوصفها اختراعا مطلقاً فى استقطاب المتلقى لوجدانه الشعبى المحب للحكاية الخرافية دون مطالبته بالمثاقفة الحادة التى يلتزم بها القناع فى تركيب شفراته الدلالية .

وبعبارة أخرى تعَدُّ الأمثولة وفق هذا البناء أقرب إلى حياة المتلقى المعاصر وأقدر على إشباع توقعاته. إنها أشبه بالألغاز الناقدة لعفونة المجتمع، خاصة أنها تفيد فى أحيان كثيرة من التناص مع هذا الواقع فى إثراء بنيتها وفى تكثيف دلالاتها المراوغة، ومنها "مرثية لاعب سيرك" لأحمد عبد المعطى حجازى(١٩)، وفيها يتابع الشاعر لحظة باهرة من حياة لاعب السيرك المليئة بالخطر، يقول :

حين يصيرُ الجسمُ نهبَ الخوفِ و المغامرةْ
و تصبح الأقدامُ و الأذرعُ أحياءَ
تمتدُّ وحدها
و تستعيدُ من قاع المنون نفسها
كأنَّ حيات تلوَّتْ
قططاً توحَّشتْ سوداءَ بيضاءَ

تعاركتْ وافترقتْ على محيط الدائرةْ
وأنتَ تبدى فنَّك المرعب آلاءَ آلاءَ
تستوقفُ الناسَ أمام اللحظة المدمِّرةْ
وأنتَ فى منازل الموت تلجُ عابثاً مجترئا
تركتَ ملجأً، وما أدركت بعدُ ملجأ
فيجمد الرعبُ على الوجوه لذَّةً وإشفاقاً وإصغاءَ
حتى تعودَ مستقراً هادئا
ترى كفَّيك على رأس الملأْ
فى أىِّ ليلةٍ ترى يقبع ذلك الخطأْ !

هذا المشهد الذى يمثِّل حركة اللاعب فوق حبال الموت يمثِّل فى اللحظة نفسها حركة الإنسان الهامشىِّ فى عالم الأحياء البارزين . وهذا الهامشى مطالب دائماً بالتحرُّك البهلوانىِّ على حبال مشدودة تتعلق بها حياته، بينما يستمتع بمشاهدته أولئك البارزون الذين لا يبدون اهتماماً حقيقياً بحياته بقدر اهتمامهم بأن يبقى معلقاً بين الحياة والموت، لذلك يدفعونه دوماً للتأرجح فى أضوائهم الكثيفة وفى ضوضائهم المحيطة بمقدمه وهم يستحثونه على تسلق فراغ المسافة بينهم .

إن حياة هذا اللاعب المسكين مرهونة باستمرار قدرته على التعلق، وإن قيمته مستمدة منها كذلك، فبينما يتقدم نحو أول الحبال كفارس نبيل يطلب ود الناس - كما يقول الشاعر - فإنه يسعى دائماً إلى لحظة يستخرج فيها الرعب واللذة والإشفاق والإصغاء والإعجاب من نفوس المشاهدين، لأنه فى هذه اللحظة يكون محط

الأنظار ومشغلة النفوس .

هكذا هى العلاقة المتوترة بين اللاعب ومشاهديه، يطلبون منه الإجادة المستمرة، وهو يطلب إعجابهم الدائم، بينما يترقب طائر الموت سقطته القاتلة ، وفى اللحظة التى يغفل فيها الشاعر عن طائره المقيت يفقد حياته كما يفقد الأضواء والإعجاب .

ومن العجيب حقاً أن هذا اللاعب المسكين فى اللحظة التى ينصرف فيها عما كان يطلبه فى حياته من شهرة ومن إعجاب، بل عما كان يطلبه من الحياة نفسها ؛ نجده يقابل ذلك بابتسامة غامضة، ولا نعرف إن كانت هذه الابتسامة علامة على السخرية من مشاهديه أو من نفسه أو من الحياة أو من الموت الذى فرغ صبره فى انتظاره .

ولا نعرف كذلك إن كانت دليلاً على اليقين الأخير الذى ينزع الخوف والرغبة من النفس، فيكون الموت والحياة وجهين لعملة واحدة. وكأنه بابتسامته الأخيرة يكتب شهادة ميلاد جديدة لحياته، ويتركها علامة استفهام كبيرة على حياتنا جميعاً، لينتقل إلينا السؤال : لماذا نعيش ؟ وما الحياة ؟ إذا كنا جميعاً هامشيين نتطلع لإعجاب المحيطين بنا، أو لعلنا نتطلع إلى إثبات قدرتنا على المراوغة فى مواجهة الحياة.

وبالتالى لا يمكن أن تكون دلالة القصيدة منحصرة فى التعبير عن هذه الطبقة المحصورة، بل تجاوزها إلى العلاقة المتوترة بين الإنسان والحياة، وبين الإنسان والموت، حتى لو كان الوضع السياسى يشير إلى حصرها فى المواجهة بين من يملك ومن لا يملك

فى هذه الحياة :

حين تدورُ الدائرةْ

يرتبك الضوءُ على الجسم المهيض المرتطمْ

على الذراع المتهدِّل الكسير والقدمْ

وتبتسمْ !

كأنَّما عرفتَ أشياءَ

وصدَّقتَ النَّبأْ !

وهكذا تستطيع الأمثولة – كما استطاع القناع – نقل التجربة إلى مستويات ترميزية عدة مع الاحتفاظ بقدرتها على إبقاء الواقع النصى – مسرح اللاعب – فى هيئة متحررة من الرمز ؛ أى هيئة تشير إلى نفسها وتنقطع عن غيرها من المستويات المرتبطة بها، وبالتالى تظل الألفاظ والتراكيب فى حالة توتر بين مرجعها المادى ومرجعها الرمزى المتفجر فيها .

وكما فى حالة لاعب السيرك ينتقل هذا التوتر من شخصية اللاعب / الإنسان إلى شخصيته الرمزية الدالة مروراً بضوء المصابيح وبحركة الجسد .... إلخ . ويساعد على ذلك اتباع القاعدة النصية نفسها المستخدمة فى القناع، أى الافتتاح بمقطع يقدم الشخصية المحورية فى صورتها النموذجية ملخِّصاً حكمة وجودها وطبيعتها وشرط الوجود :

فى العالم المملوءِ أخطاءَ

مطالبٌ وحدك ألا تخطئا

لأنَّ جسمك النحيلَ

لو مرَّةً أسرعَ أو أبطأ
هوى وغطَّى الأرضَ أشلاءَ !

ووفق هذا التقديم يمكن القول إن الحفاظ على التوتر هو الأصل فى الوجود، والغفلة عن حكمة التعلق سبب الهلاك ، هذا برغم أن الإنسان بطبيعته يعيش فى ثنائيَّة التجربة والخطأ ويميل إلى التعلُّم من أخطائه لتحقيق التقدم ، أما الاستغناء عن الضعف الإنسانى والدفع المستمر لطاقاته حفاظاً على وضع محفوف بالمخاطر فإن ذلك لا يمنحه سوى القدرة على البقاء بشروط غير ذاتية، وليس له التحكم فيها. ويحرمه مع ذلك من فرص التقدم، أى من فرص الوجود ومن إمكانات التغيُّر .

والإنسان وفق هذا المنظور لحظة ثابتة فى المشهد الكونى يحيا ولا يحيا، يموت ولا يموت، وبسبب ذلك يستحق الرثاء، هكذا يعود التحليل إلى نقطة البداية، ونعلم حقاً أن الشاعر يرثى لضياع العفوية ويتطلع إلى زمن قديم .

ويمكن من هذه الجهة القول إن قصيدة الأمثولة تطوير لقصيدة المدينة التى عبَّر فيها الشاعر عن موقفه الوجودى من التطورات العنيفة فى حياته ، وغنى عن الإشارة القول إن هذا الموقف يتغير بتغير تجربة الشاعر و بتغير مقصده من الإنشاء سواء استخدم القناع أم استعمل الأمثولة، ويمكن أن نرى ذلك فى قصيدة "إنسان" لمحمد مهران السيد(٢٠) التى يلخص فيها رحلة الإنسان فى حياته :

رأيتُهُ على الطريق ... حاملا متاعه القليلْ
يخوض فى الضَّبابْ

يكاد لا يَرى كأنَّه ضريرْ

.. ولحظةَ التقائنا على الرصيفْ

لمحتُ فوق وجنتيهِ قطرتين تزحفان فى ألمْ !!

أكانتا ثمالةَ الدُّموعْ

أمْ برودةَ الصباح .. و الصَّقيعْ ؟

يبنى الشاعر قصيدته على مفارقة ضمنية بين لحظات ثلاث : الصباح، الظهيرة ،المساء، وفى كل لحظة منها يقرر حالة ذلك الإنسان، إنه فى الصباح يفتقر إلى المعرفة و يعانى ألم الوحدة والهامشية، و حين يصل إلى الظهيرة يكون الطواف بحثا عن معنى لوجود قد هدَّه فى وقدة الشمس الحارقة ، وينتهى فى المساء إلى أن يكون جزع سنطة عجوز، لا تحسُّ بالزمن و يخافها الأطفال .

ولا ريب أن هذا المستوى الدلالى يشير إلى حالة من العبث يعيشها الإنسان فى صراعه الطويل، لكن المستويات الأخرى قد تشير إلى لون من نقد المجتمع الذى يترك أفراده دون حماية مناسبة، كما تشير إلى لون من الرثاء الذاتي، يقدمه الشاعر لحالته الشخصية .

هكذا تلتقى القصيدتان على اختلاف فى التجربة، ويبقى أن أحمد حجازى يعمد إلى تصوير حركات لاعبه حتى يندمج الترميز الفنى بالوصف المادى الذى قد يظن بعض القراء أنه وصف لحياة ذلك اللاعب على جهة الحقيقة ولاشيء غيره، أما مهران السيد فهو يعمد إلى التجريد و إلى كثافة التصوير، وإن كان العنوان أكثر دلالة على مقصده من عنوان أحمد حجازى "إنسان"، و يجمع النموذجين

التأمُّلُ فى حياة الناس و استخراج الأمثلة الدالة على طبائعهم .

ويلحظ فى ذلك أن الشاعر المعاصر يبتدع أمثولاته ابتداعاً على غير تراث معروف، كما يجعلها تستغرق فضاء النص كله، حيث تكون وجهاً من وجوه التشكل الدلالى لا مجرد قسم من أقسام القصيدة، وفى نهاية الأمر يتوسل الشاعر بهذا التشكيل إلى اكتشاف الأبعاد الإنسانية المراد بعثها فى القصيدة، كذلك يجعلها دليلاً على رؤيته الفنية ذات الوجوه المتكاثرة .

ويتصل بهذا التشكيل ما سمى باسم قصيدة المشروع القومى، وهو نموذج فنى أفاد من التشكيل الجديد فى صياغة الحدث السياسى ليكون رمزاً أساسياً للتعبير عن وجهة نظر الجماعة متضمِّنةً وجهة نظر شاعرها، وكان سببا مباشرا فى توجيه الشعراء إلى واقعهم و إلى مزج عناصر الحياة المتباعدة فى كل متماسك (٢١)، و الصلة بين هذا النموذج و بين غيره من النماذج السابقة تكمن فى كونه المحرك الباطنى لكل المضامين الفنية الظاهرة، كما كان فى كثير من الأحيان البوتقة الجامعة للأشكال الفنية المبتكرة ، ومن أبرز النماذج فى هذا المضمار قصيدتا "شنق زهران" لصلاح عبد الصبور(٢٢) و" أم صابر" لأحمد كمال زكى(٢٣)، يقول عبد الصبور :

وثوى فى جبهة الأرض الضياءْ
ومشى الحزنُ إلى الأكواخ .. تنين له ألفُ ذراعْ
كلُّ دهليزٍ ذراعْ
منْ أذان الظهر حتى الليل ... يا للهْ

فى نصف نهارْ

كلُّ هذى المحن الصمَّاء فى نصف نهارْ

مذْ تدلَّى رأس زهران الوديعْ

يقدِّم هذا المقطع مشهداً كابوسيا يلخِّص مأساة الرمز "زهران" ويربط ما بين مأساويَّته وانهيار الواقع، ونتيجة لتركيز المأساوية فى هذا المشهد الافتتاحى، تتفجر - كما يقدِّر الشاعر - موجة من الكره فى نفس المتلقى تدفعه إلى معرفة أصل الحكاية، هكذا يتحول المشهد إلى مقدمة درامية تجرُّ وراءها سلسلة من الأحداث المتفجرة ، و من تعارض المواقف المتجاورة تنفتح الآفاق التعبيرية و يتسع الأفق الدلالى الرمزى . ولا يُخيِّب الشاعرُ توقُّع القارئ، و يبدأ فى المقطع التالى سرد حكايته الشعرية مستغلا القيمة السحرية للفظها الراسخ "كان" :

كان زهرانُ غلاما

أمُّهُ سمراءُ .... و الأب مولَّدْ

و بعينيه وسامَةْ

و على الصدغ حمامَةْ

و على الزِّند أبو زيد سلامةْ

ممسكاً سيفاً و تحت الوشم نبشٌ كالكتابةْ

اسم قريةٍ

"دنشواى"

و بطبيعة الحال لا يفوِّت الشاعر فرصة استغلال إمكانات التعبير اللفظى فى الجناس و فى الإيحاء بموقف التشيع للرمز مستثيرا

صورة البطل القديم الراسخ فى الوجدان الشعبى " أبى زيد الهلالى سلامة "، وهكذا تبدأ خطوط الحكاية فى الترابط وفى النمو بأحداثها الشعرية توجيها إلى رفض الواقع المتأزم والبحث عن واقع بديل تكون فيه دنشواى جديدة ليس فيها دم زهران .

و الأمر نفسه يتكرر فى قصيدة أحمد كمال زكى التى تتخذ من أم صابر نموذجا يعبر عن المقاومة ، وهى فلاحة مصرية تسكن إحدى مدن القناة تستشهد فى أثناء زيارتها لابنتها رتيبة ، وتأتى قيمة العمل من تكثيف دلالاته فى الاستشهاد و من تكثيف وقائعه فى تصوير مقدماته ثم فى إبراز نتائجه، أى فى تحويل الحدث الفردى الذاتى إلى قضية عامة، يصير خلالها الموت فعلاً من أفعال الخلود، يمتد بدلالاته ليشمل المصريين جميعهم :

هكذا - دون تفاصيلَ - أتينا لنعيشْ
ليس يطوينا الزمانْ
أو رحيلٌ في مدى الأفق المسافرْ
نحنُ - يا أمُّ - القضيةْ
من نخاع العظم حتى شفْرَة الجلدْ ....

يوفر تدخل صوت الشاعر فى هذا المقطع مصدرا آخر للمأساوية حين يخترق الحدث المخصص لمتابعة تفاصيل العلاقة بين الطرفين النقيضين، أم صابر و المستعمر ، وبالتالى تتحول الضمائر كلها من صوت الأنا إلى صوت ضمير الغائب "هو" الأمر الذى يعطى للحدث طابعاً وصفياً شبيهاً بوصفيَّة الغنائيَّة العادية .

غير أنَّ تفتيت الحدث وملاحقة التفاصيل وانتقاءها يضمن

للوصف توتره المناسب، وتشير إيحاءات هذا التحوُّل إلى تضاؤل الفردية فى عمل المجموع، و تحول الحدث إلى رمز عام لموقف المجتمع ، ولذا يعد صوت الشاعر فى هذا الموضع مركز تجمع تصح فيه الإشارة إلى صوت الشاعر المفرد، كما تصح الإشارة إلى صوت المجموع الذى يمثله، وقبلهما صوت البطل الرمز " أم صابر " .

وفى كل الأحوال يحقِّق النص تأثيره من خلال إبراز مواقف الصمود فى الحدث العادى الذى يتحول من كونه وصفاً لرحلة أم صابر التى تسعى إلى رؤية ابنتها رتيبة إلى كونه استبطاناً لرحلة الجماعة فى طريق الحرية .

٤ـ وعى اللغة وصناعة العالم :

وإذا كان الرواد قد بنوا نماذجهم الفنية فى ظل نمو الوعى القومى فإن شعراء السبعينيّات مارسوا عملهم الإبداعى بعد سقوط هذا الوعى، أى فى ظل سقوط القيم المطلقة، ولم يبق أمامهم إلا عالم اللغة يجرِّبون فى إطاره، ويحاورون خصائصه الفنية بعيداً عن أثر العوامل المادية الواقعية فى تشكيله(٢٤).

وهو الموقف الذى أدى بهم إلى الاصطناع الأدائى فى تشكيل تجاربهم المتباينة(٢٥) . ومن ثَمَّ أفرز هذا المنحى نماذج تجريبية يغلب عليها اللعب باللغة مع الأخذ بمبدأ نفى الحدود الفاصلة بين الأنواع، كذلك الأخذ بمبدأ التشكيل البصرى للقصيدة وصب ذلك كله فى إطار تأويل الماضى أو فى إطار الخبرة الجسدية(٢٦).

ولا ريب أن شعراء السبعينيّات أفادوا من الرواد فى الاتكاء على القدرة الإيحائية الخاصة للغة، لكنهم تحولوا بمقصد هذه الخبرة من

تفسير العالم إلى اصطناع عالم بديل ، وهذا التحوُّل فى جملته ناتج عن زحزحة مفهوم الشعر من كونه تشكيلاً لغوياً موزوناً يقوم على الانتظام الداخلى لعناصره الطبيعية فى حدود معروفة (٢٧) إلى كونه تشكيلاً نصياً مفتوحاً يرفض النظام، ويسعى إلى استلهام الحركة الخاصة للغة فى ترددها الداخلى عبر الفضاء الدلالى وفى ظل التشكيل البصرى الخارجى .

وأنتج ذلك كله نماذج حرة تعكس خبرة الشاعر بالحياة، كما تعكس فهمه للشعر ولدور اللغة فى ابتداع أشكال الوعى المناسبة، وقد حرص شعراء السبعينيات على إمداد قصائدهم بأكبر قدر من الدوال المعجمية لاصطناع أفق مفتوح من الإحالات المرجعية غير المنتهية(٢٨).

ولذلك انصب جل اهتمامهم فى ضوء هذا المقصد على إبراز التشكيلات اللغوية فى مستوييها الصوتى و الدلالى و بخاصة مع رغبتهم فى تعويض غياب الوزن المنتظم فى القصيدة، يقول حسن طلب "فى الجيم تنجح " (٢٩) :

جيماتُكُمْ منْجاتُكمْ فتجهَّزوا لنجاتكم من جائحات جُناتِكُمْ
جيماتكمْ جنَّاتكمْ وَ جَنَاتُكمْ
جيماتكمْ مرْجاتكمْ خَلَجَاتُكمْ حُجُراتكمْ
جيماتكم جاماتُكمْ جرأتكمْ جدَاتكمْ زوجاتكمْ
فاحْرنْجموا بين الحِراج و هجِّنوا جيناتكمْ

يظهر فى هذا المقطع الحرص على استخدام المزاوجات الصوتية لتوفير أكبر قدر ممكن من تكثيف الدلالة، لذلك جاءت الكلمات كلها

محتشدة بجرف الجيم، بل إنها مسندة إليها فى مستوى تركيب الجملة، الأمر الذى انعكس على الناتج الدلالى فى لون من غموض المعنى خاصة مع إقصاء المراجع المادية التقليدية و إحالتها جميعا إلى صوت الجيم لتكون النجاة و الرجاء و الجنة بل و الزوجة والجدّات .

و معنى ذلك أن الجيم أصبحت الفضاء الدلالى الوحيد المتاح أمام المتلقى، وعليه أن يربط فهمه بما تقترحه عليه من تأويلات، بل إنَّ الشاعر حين يوفر للمتلقى إمكانية الرجوع بفهمه إلى مصدر خارجى غير الجيم فإنه يعود به إلى صوت لغوى مقابل هو كتاب العين للخليل بن أحمد، و يجعل صوت الجيم خصماً مناوئاً له ليفهم المتلقى من ذلك أن الجيم نظام بديل يحل مكان النظام التقليدى فى بنية العقل العربى .

والإشارة الأهم فى هذا الموضع تكمن فى الإلحاح على صوت لغوى بعينه، إذ يعنى هذا أن القصيدة العربية فى ضوء هذا الفهم صارت مرجع نفسها، و أنها انقطعت عن كل غاية أخلاقية و عن كل تفسير مادى لواقعها، و أن تشكيلها الجمالى أصبح غاية نفسه، وأنه يبرِّر وجوده بنفسه دون الحاجة للتعلق بأسباب خارجية . وبالتالى تكون الجيم - الصوت اللغوى - مركز الوجود الإنسانى، يدافع عنه، ويحفظ جوهره الكامن.

ويبقى أن ما يصنعه هذا النهج من التشكيل اللغوى يظل عائقاً أمام التواصل الصحيح، و مِنْ ثَمَّ يفقد جزءاً من قيمة شعريَّته أمام الرغبة الدائبة فى فك شفراته المتداخلة . ولا مبرر لإخلاص الشعراء

فى إنتاجه ولإصرارهم على متابعته إلا رغبتهم فى تحقيق مفهوم اللعب بوصفه منهجا حراً فى اكتشاف اللغة و فى إزاحة العوائق التقليدية أمام إدراك قيمتها الجمالية المستقلة .

ومع المغالاة فى الاتكاء على القيمة الصوتية وحدها للصوت المفرد ثمة حرص مقابل على إغناء القصيدة برؤية داخلية متماسكة تعوضها عن التعلق بالواقع المادى ، ومن البدهى فى هذه الحالة أن يكون حديث القصيدة عن نفسها أو حديث الشاعر عنها بديلا عن الظواهر غير اللغوية تكريساً لقيمة الفعل المادى فى لغة القصيدة نفسها، فالتشكيل اللغوى نفسه موقف صريح من العالم يمتلك إشاراته الداخلية الخاصة، ويتوفر على حفظ كيانه المستقل ، هكذا يقول مفرح كريم فى "ترجمة الوقف" (٣٠).

أهشُّ هذه الأفكار من قصيدتى !
الحبُّ و العنتريات الحديثة و الوطنْ
فمنْذُ أنْ سمعتُ – قربَ الفجر – صوتَهمْ
و منْذُ أنْ رأيتُ كيف يحْلبون صخرةَ المياهْ
عرفتُ أنَّنى سأهجر الإيقاعْ
وأغلقُ القصيدةْ .

والقصيدة تفصح فى أكثر من موضع عن أزمتها الداخلية أى عن وقوعها تحت سطوة الأدوات التعبيرية التقليدية فى حين أنها تقصد إلى ابتكار عالمها الخاص . وفى ظل هذا التعارض بين الوسيلة و الغاية يعمد الشاعر إلى إزاحة شفافية اللغة بالالتفاف حول الطبيعة المادية لمرجعيَّاتها الخاصة المحتملة .

وبعبارة أخرى صار الحب و الوطن و المواقف الإنسانية بين القصيدة ومرجعيّاتها أفكارا فحسب، تفقد وجودها خارج علاقاتهما المتشابكة، لكنها أيضا تكاد أن تفقد وجودها داخل هذه العلاقات لولا إشارة القصيدة لتعارض طبيعتها مع التحقق المادى للمواقف المشار إليها .

وهذا الموقف فى حقيقته ليس إلا انعكاساً لموقف وجودىٍّ تمثّله القصيدة بتشكيلها المتعيِّن. و لنلحظ أن الطرفين المركزيين فى العالم التقليدى لدى الرواد ـ الحب والوطن ـ صار ما يربط بينهما ـ بتعبير القصيدة ـ " عنتريات حديثة " و الوصف فى باطنه يحمل لوناً من الاتفاق على عجز الإنسان فى استبطان عالمه، ولا يخلو من سخرية تنعى عليه عجزه . و معنى ذلك أن الذات الشاعرة تسعى حثيثاً للفكاك من أمر الواقع المألوف، و وسيلتها البارزة فى هذا الموضع مواجهة مفرداته و تعيينه فى مسمَّيات تحد من سطوته الفطرية ، والمواجهة بطبيعتها تحمل قدراً من التعارض يؤول إلى مفارقة أساسية فى وعى التشكيل اللغوى بذاته، كما فى قول علاء عبد الهادى" من القاهرة .. نظرة طائر " الذى يحمل عنواناً فرعياً " الغزو " (٣١) :

هنالك شارعٌ
يذكِّرنى بحقلٍ،
هنالك حقلٌ .. يذكِّرنى بشارعٍ
يولَد حديثاً
هنالك وليدٌ ...

يذكّرني ..
بحيٍّ جديد!
وحقلٍ قديمْ

ولا تحكى القصيدة شيئاً، بل تسجّل انطباعاً عابراً للشاعر "شارع يذكرنى بحقل وحقل يدل على شارع جديد" ، و مرة أخرى يعمد التشكيل اللغوى إلى التخفُّف من شفافيته لتنعكس صورته الداخلية على فضائه ، ومن ثم يبرز الغياب الذى هو أقوى حضوراً من العلاقات التقليدية فى هذه النماذج (٣٢) أعنى دلالة الانطباع العابر فى مدينة كالقاهرة.

وإذا كان الرواد كما مرَّ – عنوا بإبراز تجاربهم الخاصة فى المدينة بإعادة تمثيل حياتهم فيها فإن الشاعر فى هذا النموذج يمحو العلامات المادية من جوهر المدينة و لا يبقى سوى خط رفيع يدل عليها " شارع " و ليس الشارع مقصودا لذاته، بل يراد به إظهار أزمة الإنسان المدنىِّ حيث يفقد بكارته الأولى فى الحقل الذاهب .

يمكن القول إذن إن القصيدة صياغة مُحْدثة لتجربة الاغتراب فى المدينة، لكن معناها الباطنى يدل على ما هو أكثر من ذلك، فنظرة الطائر المراقب فى عنوان القصيدة توحى بلون من الدهشة بسبب اليسر البادى فى تحوُّل طبائع الأشياء، و بسبب رضائها أن تدخل فى حيِّز ضيِّق من المادة " شارع" لتفقد فى المقابل رحابة الرؤية والقدرة على التوالد فى خصوبة " الحقل " .

يمكن القول أيضا إن ذلك الطائر من موقعه العالى يعلن احتجاجه على مآل المدينة الحديث، و بالتالى يترفَّع عن الانغماس فى

ضوضائها الكامنة، كذلك يأخذ لنفسه الفرصة ليتأمل فى الوضع الجديد .

ولا تغيب المواجهة بين الشارع والحقل فى التنازع على قدرة التأثير " يذكِّرنى" . و المفارقة فى هذا الوضع تكمن فى تحول الفعل من أداة لاستعادة الماضى إلى وسيلة لاستبطان المستقبل، وفى كل الأحوال يظلُّ الأفق الدلالىُّ المرتبط به قابلاً للامتداد إذ ينتهى إلى تكوين حىٍّ جديد .

هـ التشكيل البصرى للدلالة :

وقد تطور هذا الوعى باللغة إلى ما يمكن تسميته تشكيلاً بصرياً للدلالة، وبالتالى يعد هذا النموذج امتداداً لوعى اللغة، ويتميَّز بالتشكيل البصرى الذى يجعل الدلالة مرهونة بتخطيط الصفحة وبهيئة الطباعة فيها ، وقد اتخذ هذا المنحى لونين أساسيين، وضع النص بوصفه أيقونة داخل فضاء الصفحة البيضاء، و عزل النص أو عزل مقطع منه بخط مغلق عن بياض الصفحة .

و فى الحالين تؤدى كثافة الخط الطباعىّ دوراً فى إبراز العلاقات السياقية بين السواد و البياض فى فضاء القصيدة (٣٣) والمحاولة فى جملتها راجعة إلى الرغبة فى استثمار إمكانات التشكيل الطباعى الحديث فى ظل سعى النص الشعرى إلى إزالة كل العوائق المحتملة لجلاء بنيته الداخلية (٣٤). كما أنها ـ المحاولة ـ مرتبطة بالاتجاه إلى تعميق فعل الكتابة فى إخراج القصيدة .

غير أن هذا التشكيل يغامر بعزل النص عن كل إمكانية تلق صوتىٍّ صحيحة، و بعبارة أخرى تقطع الصلات الحميمة بين الشاعر

و قارئه، و تجعل القصيدة المكتوبة وسيطاً وحيداً بينهما، وقد تكون القصيدة فى هذه الحالة غير قادرة على الوفاء بمطالب التفاعل الإيجابى بين الطرفين .

وفى حقيقة الأمر لم يكن شعراء السبعينيات وحدهم البادئين باتخاذ هذا المنحى سبيلاً للتعبير ؛ إذ شاركهم فى هذا الاتجاه ضمن مراحل تطورهم الثقافى شعراء كبار من جيل الرواد، أذكر منهم عبد الوهاب البياتى و سعدى يوسف، فنجد مثل هذا المقطع الذى يتكوَّن من سطر واحد فى أسفل الصفحة، ويأخذ الرقم ثمانية فى ترتيب المقاطع، بينما يفرغ فضاء الصفحة الباقى من أى قول لغوى (٣٥) .

(٨)

فلماذا، يا أبت، صُلب الحلاجْ ؟

ولا يمكن فهم دلالة هذا السطر إلا بالرجوع إلى كلية النص الشعرى الذى يأخذ عنواناً دالاً " قراءة فى كتاب الطواسين للحلاج"، ويظهر فيه التماهى بين صوت الشاعر و صوت الحلاج، والتأمل يوضح أن الشاعر – على لسان الحلاج – يعرض طرفا من تاريخ الطغيان فى العالم قديما و حديثاً . ويحاول من خلال ذلك الوصول إلى فهم طبيعة العلاقة بين السلطة و الإنسان ، ومن ثم إذا كان الحلاج رمزاً للمعرفة الحرة فإن المقطع السابق " فلماذا يا أبت ..... إلخ " يعد صرخة احتجاج قوية على مسلك الطغاة و رمزاً للقهر الذى يعانيه الإنسان .

أما سعدى يوسف فإن التشكيل الطباعى لديه يأخذ شكلاً

أساسياً فى وضع نقاط فارغة بين الأسطر الشعرية علامةً على اتساع فضاء الدلالة، أو علامةً على ضيق اللفظ عن احتواء المعنى (٣٦)، يقول فى قصيدة البرج (٣٧) :

كلّما ضقتُ بالسهل واجهنى عاليًا ...
كان صخرُ الجبال القريبة ينمو عليه، و تنمو على
الصَّخْر أعشابُهُ ...
كان برجاً قديماً
منهُ أُبْصرُ حتى القلاع موطَّأة، و السماءَ التى يحتويها
سديماً

وربما كانت النقاط المشار إليها فى هذا المقطع قليلة، لكنها وافية للدلالة على الظاهرة ، وقد يرى البعض أنه من الممكن تجاهل وجودها ؛ إذ يرسم المقطع صورة بصرية مكثفة بذاتها، يبرز فيها التضاد بين استواء السهل و ارتفاع صخرة الجبال، والذات الشاعرة فى هذا الموضع تعانى من حصار العالم الواقعى حولها، وترجو أن تجد مخرجاً لأزمتها الواقعة .

لكن التأمل فى القصيدة يكشف عن وظيفة جوهرية لهذه النقاط تتمثل فى إتاحة الفرصة للذات الشاعرة و للقارئ معاً فى تأمل المشهد البصرى الذى تصنعه القصيدة ، وعلى سبيل المثال قد نرى فى قوله " الصخر أعشابه " أطرافاً مشعثة تتعلق بسطح الدلالة فى آخر السطر السابق عليها فى حين يمثل السطر التالى له " كان برجاً قديما " طرفا مدبباً يمثّل قمة البرج المشار إليه .

وخلاصة ذلك أن هذه النماذج التشكيلية للقصيدة العربية يمكن

أن تعد تطويراً لعمل الشعراء الرواد، وإن ظهر فى النماذج الجديدة لشعراء السبعينيات ما يُعدُّ تطرفاً فى الإفادة من الشكل الطباعى للصفحة، على ما فى ديوان السماح عبد الله "خديجة بنت الضحى الوسيع " الذى يعتمد كله على وضع النصوص كلها فى هيئة معكوسة، أى تبدأ الأسطر من اليسار إلى اليمين، و يتخلَّلها عدد كبير جداً من النقاط . و منه هذا النموذج (٣٨) :

وشىء كوهْج التعشُّق أثْبَته بين جنبيك جوفُ ...
القبابْ ....
..كلهْف التَّرقُّب حين يطول الغيابْ ....
..ككبت التَّشوُّق فى الصدر بين الحبيبين فى ....
لحظات ....
اللقا، و التَّعانُقْ ....

والتشكيل على هذا النحو يبدو قابلاً لحذف النقاط دون أن تتأثر الدلالة الكلية الناتجة، إذ يتحدث الشاعر عن حالة من الترقب، تجعله فى حالة من التشوش و من الانفعال العاطفى المتوتر كحال الدراويش و العاشقين .

لكن إصراره على وضع قصيدته فى هذا التشكيل البصرى اللافت يضيف إلى حال الوجد فكرة المعارضة، وكأنه على هذا النحو يقف على طرف نقيض من العالم، ويعلن فى وضوح عن مقصده الباطنى، لذا لم يكف - فى رأيه - أن يعبر عن حال المعارضة من خلال الاستخدام المألوف للغة و لتشكيلها الطباعى .

ومن الإنصاف أن أذكر أن بعض الأشكال الطباعية تكون

ناجحة بالفعل إذا أحسن الشاعر المواءمة بينها و بين دلالتها كهذا النموذج الذى أورده الدكتور عبد الرحمن محمد القعود فى دراسته لجانب من الظاهرة (٣٩) :

سيِّدى الحبُّ أملى عليَّ القصيدة مبتَّلةً بالرصاص فصحتُ أخطئينى:

سيِّدى الحبُّ أملى عليَّ القصيدة مبتَّلةً بالرصاص فصحتُ
سيِّدى الحبُّ أملى عليَّ القصيدة مبتلة بالرصاص
سيِّدى الحبُّ أملى عليَّ القصيدة مبتلة
سيِّدى الحبُّ أملى عليَّ القصيدةْ
سيِّدى الحبُّ أملى عليَّ
سيِّدى الحبُّ أملَى
سيِّدى الحبُّ
سيِّدى

والعنوان اللافت لهذه القصيدة " قصيدة أخرى تأكل نفسها" يتمثَّل واضحاً فى هيئتها التشكيلية، إذ يبنيها الشاعر على حذف أحد عناصرها حتى تنتهى إلى عنصرها المركزى "سيدى " و يبرز التعارض فى هذا التشكيل حيث تُظهِر القصيدة تآكلاً فى بنيتها فى الوقت الذى تنمو فيها دلالتها ، وهو الموقف الذى يعكس " تآكل المجتمع أو تآكل المعانى و القيم فيه و شروع هذه القيم فى التراجع"(٤٠)

والتأمل قد يلوِّن هذا الموقف بشىء من العزلة التى تعكس موقف الشاعر نفسه من ذاته، فنراه متداخلاً فى نفسه، يبنى حوله سياجاً

من اللغة، مفتاحها في قوله "سيدي" . و الأكيد أن هذا النموذج يفيد من قيمة التكرار كما أفادت منها نماذج أخرى معاصرة (٤١)، أذكر منها نموذجاً لافتا لمحمود درويش في قصيدته " بقايا كلام على مقعدين " و هو المقطع الأول منها بعنوان " سنخرج "(٤٢) :

سنخرجُ،
قلنا : سنخرجُ ؛
قلنا لكمْ : سوف نخرجُ منا قليلاً، سنخرجُ منا
إلى هامشٍ أبيضَ نتأمَّل معنى الدخول و معنى الخروجْ
سنخرج للتوِّ ، آب أبونا الذي كان فينا إلى أمِّه الكلمةْ
و قلنا
سنخرجُ . فلتفتحوا خطوةً لدمٍ فاضَ عنَّا

وإذا كان فعل الخروج هو المركز الذي تتكئ عليه دلالة القصيدة فإن الشاعر أفاد من تكراره في الإيحاء بنقيضه، أي الدخول، وكأنما يريد القول مهما اشتد طغيانكم فسوف تظل المقاومة قائمة . وقد كان لزيادة المبنى دور في هذا الإيحاء بزيادة العناصر المتعلقة بفعل الخروج على خلاف البنية الماثلة في قصيدة "صاحب الشاهر" السابقة .

و من ثم تبدو القصيدة في نموذج محمود درويش متجهة إلى الانفتاح على العالم وإلى استيعاب متناقضاته الكثيفة و إلى تحويلها إلى أداة دفاع قوية ضد العزلة المفروضة على الذات الشاعرة، وأحسب أن الشاعرين قد نجحا في تمثيل المعاني الباطنية للقصيدة من خلال تشكيلها المتوازن الذي يعطي لكليهما تماسكاً ظاهراً يسهم

بدوره فى صناعة الفضاء النصى للقصيدة، سواء كانت القصيدة تعتمد تقنية الإضافة بزيادة المبنى زيادة محسوبة أو تعتمد تقنية الحذف، فهى فى الحالتين تسعى لخلق أفق مفتوح لاحتمالات الدلالة الذى قد يصل إلى انتهاك البنية النحوية المنتظمة (٤٣) و بالتالى يحدث خلل فى البنية الدلالية يتعذر معها فهم النص ،و هذا المنحى فى جملته ساعد شعراء السبعينيات على خلق شكل مفتوح للقصيدة، أتناوله فيما يلى .

٦ـ الشكل المفتوح و تداخل الأنواع :

ويُعدُّ هذا اللون من النماذج أكثر أشكال التجريب جرأة إذ يمحو الفواصل الشكلية بين الأنواع، ولا يكتفى بالاستغناء عن التفعيلة التى كانت الرابط الأخير بين القصيدة الحديثة وسلفها القديم ، وبالتالى فهو يتكئ فى وجوده على القوانين الكلية التى بها يكون القول شعراً، بالنظر إلى آثاره فى المتلقى دون الحاجة إلى علامات خارجية ظاهرة تعيِّن جنسه الأوَّل (٤٤)

وحجَّة الآخذين بهذا اللون من التشكيل أن طبيعة التطور تفرض على الشعر الإفادة من الأجناس الأدبية الأخرى فى ضوء التراسل القائم منذ نشأة الفن ذاته ، ولذلك يرى القارئ أن القصيدة دفقة متصلة من البوح إلى الدرجة التى لا يعرف فيها متى يتوقف حتى يصل إلى نهاية المقطع أو إلى نهاية القصيدة ، ومن ذلك قول كاظم جهاد فى " هبوط القصيدة "(٤٥):

من انكماشٍ فى القلب، منْ رجَّةٍ لا يُحسُّ بها فى الدماغ ، بلْ فى العَصَبَ المنتشر فى الكيان كلِّه، من ترنُّحٍ فى الداخل إذِ الكائنُ

تجوالٌ فى ذاته لا ينقطعُ، من لوثةٍ مباغتةٍ، و منَ انعدام شهيَّةٍ لكلِّ شيءٍ إلا للحياة فى تجلِّيها الشاسع، من تيَّاراتٍ لا يكاد كرسىُّ الإعدام الكهربائىِّ أنْ يضارعها فى الحدَّة منْ سعالٍ فى أقصى ردْهات الرُّوح، منْ ضَحكٍ لا سبب له، و بكاءٍ لا دواعى تمليه، من هذا كله تعرفُ انهلال القصيدة.

يمثِّل النصُّ تجربة وعى الذات الشاعرة بوجودها ، و مظهر ذلك كله الاندفاع إلى تلمُّس طرائق البهجة فى الحياة ذاتها" من انكماش فى القلب .... إلخ " . ويلفت النظر فى تركيبها الإلحاح على استبطان تلك الطرائق، وجميعها يعمد إلى الخروج على المألوف فى سلوك الحياة، وهذا من طبيعة الفن ذاته . ومع ملاحظة طبيعة التركيب فى القصيدة يظهر أن تلك الطرائق متشابكة متوازية، وأن لا تقدم لأحدها على الآخر، بل إن الشاعر يتلقَّى أثرها فى نفسه دفعة واحدة، وعند ذلك تكون القصيدة ، والشكل المفتوح فى بنائها يدل على تغير مفهوم الشعر ذاته لدى الممارسين لهذا النموذج الإبداعى

ومضمون هذا الفهم يتكئ على قدرة القصيدة توليد الأثر الشعرى وإلا فإنه ليس بشعر، إذاً الشعر " نمط فى الكتابة، وإمكانية من إمكانيات إجراء الكلام " (٤٦) ، غير أن هذا الفهم لا يمنع دخول الأجناس الأدبية الأخرى القادرة على توليد الأثر نفسه فى الشعر ، وهذا صحيح لأن الشعرية التى هى مناط تحديد الأثر قدرة عامة يمتلكها الفن القولىّ .

وبالتالى يجب أن يكون للشعر خصيصة أخرى تميزه عن غيره وتلك هى الغموض الذى هو الصفة الداخلية لكل رسالة تتمحور نحو

ذاتها . وتنتهي إلى أن تذهب الصورة في اتجاه مفارق يقوم على الغموض والتنافر بين عناصرها(٤٧) ولا يقصد بذلك أن تكون القصيدة مبهمة غير قابلة للفهم، بل أن تكون دلالتها غير قابلة للحصر في معنى أو معاني بعينها ، وذلك هو الأفق المفتوح الذي من أجله ارتضى الشعراء هذا الشكل الملتبس للقصيدة .

وعند التأمل يتبين أن مثل هذه النماذج ينحو إلى الإفراط في طولها الظاهري إلى الدرجة التي لا يكون معها بمقدور القارئ الوقوفُ على حدود واضحة أو على خطوط فاصلة لاتجاه الدلالة . والنتيجة المتوقعة لهذا المسلك أن يتسع موضوع النص حتى يتميَّع، فتتداخل الأفكار ويجد القارئ الشاعرَ متكئاً على لون من التراجعات وعلى الاستقطاب الدائب لآفاق متنافرة

ويتضمن ذلك الجمع بين أشكال متباينة للبنى الداخلية، و منها السرد المتصل مع الأسطر القصيرة المحددة النهايات، وكذا الفضاء الطباعي المحدد بخطوط سميكة يقابلها خطوط نحيلة أو مائلة . وكل هذه الألوان تجتمع في النصوص الأخيرة لواحد كرفعت سلام ؛ إذ تستغرق القصيدة الواحدة عنده ديواناً كاملاً، ومنها هذا المقطع(٤٨).

وانفرطتُ ,
لا ألتمُّ ولا أتبدَّدْ

أعضائي أغصانٌ تسكنها العصافيرُ ويأوي إليها البومُ والصرخاتُ ولا مَنْ يهشُّها، وقلبي برزخٌ ينشقُّ لي في منتصف الويل فأهوي

ولا وصولْ .

وحالى حالَ بينى و بين سيِّدى فضاع منِّى الصولجانْ

تلك آيتى

ولا غُفْرانْ

ويدل هذا المقطع على حال من الأسى الشديد لاغتراب النفس ولتمزُّقها فى واقع محتد . يمثُّل ذلك اجتماعُ العصافير والبوم والصرخات على أغصان الأعضاء، كما يمثله انشقاق القلب فى ليل هاوية طويل . أما الانفراط الذى أدى إلى هذه الحالة العجيبة فهو نتيجة لظواهر أخرى مبعثها المجتمع " كعاصفة الصحراء وكالرجل الذى يدير خده اليسارى " ، وهى إشارات ناقدة للمجتمع وتنحو باللائمة على سلوكه غير السوى ، ومع ذلك يبدو أن هذا التناقض الداخلى هو الذى أعطى للذات تفرُّدها ، ومن التناقض تكتسب القدرة على بناء عالم مستقل، تحرص على عزلته وتعتز بفرادته " تلك آيتى ولا غفرانْ "

وفيما يبدو تتأثَّر لغة هذه النصوص كثيراً بلغة التصوف فى اصطناع وجود عرفانى للذات، لكنها تختلف فى تعدُّد المراكز المرتبطة بها، و فى كونها تسعى إلى اكتشاف العالم الذى تصنعه، أما لغة التصوُّف فهى لغة واعية بعجزها عن التوصيل الكامل، ولا تكشف شيئا، بل تعبِّر عن حقيقة سابقة على وجودها .

ومن ذلك تبنى هذه النصوص أساطير أو رموزاً معروفة ؛ أعنى أن استخدام الرمز و البناء على الأسطورة فى قصائد الرواد اعتمد على قصص تاريخية يحفظها الوجدان الشعبى ،أما فى هذه

القصائد فهى لا ترتبط بغير وجدان قائلها ، ومن ذلك قول محمد سليمان من قصيدته" الجامعة "(٤٩) .

المدينةُ و البرْدُ ...
فاصلتان
و أنتَ النبىُّ
و هذى الحجارةُ
و الرِّيح تثقبُ جدرانَ قلبكْ،
هل أنتَ منقسمٌ ... ؟
أعطِ عينيك للصقرِ
قلبَك للماء
ينتفضِ الصقرُ و الماءُ يرسو على ضفَّة اللونِ

وفى هذا النموذج لا يتخذ الشاعر من سليمان النبىّ عليه السلام قناعاً فحسب، بل يزيد عليه أيضاً الإيحاءَ بعالم متسع " المدينة والبرد " . ومع ذلك فهو عالم عاجز عن استيعاب انفعالاته الذاتية، لذا يحاول الشاعر أن يتخطَّى قدرة سليمان الملك فى فهم الكائنات من حوله إلى لون من الاندماج الكامل معها حتى تعود للأشياء طبائعُها الأصلية " ينتفض الصقر و الماء يرسو على ضفة اللون " ، ويبدو أنَّ ثمَّة عائقاً متصلاً يمنع من تحقيق الانسجام المناسب " هل أنت منقسم ...؟ " ولذا تستمر رحلة سليمان الإنسان فى عالم بين الحقيقة و الخيال، و تظل الذات منقسمة على نفسها ؛ يقتلها الاغتراب .

واللافت أن هذا النموذج أكثر اعتماداً على المركَّبات المجازية

الواضحة، كما فى قوله " المدينة و البرد فاصلتان " تشبيهاً لعنصرى الحد المادى المذكورين بالفاصلة الواضحة القاطعة ،الأمر الذى يوفر له قدراً من الألفة لا يتوافر لغيره من النماذج ذات الشكل غير المدعوم بأية مجازات بارزة .

ومن هذه الجهة يبدو أن شعراء السبعينيَّات تتراوح أعمالهم بين النموذجين السالفين، وإن اتجهت تجاربهم فى المرحلة الأخيرة إلى تبنى نماذج أقل اعتمادا على المجاز المركب . وهى التى شاع تصنيفها تحت عنوان " شعرية التفاصيل " و مثّلت فيها الإشارةُ الجنسيَّة قيمةً أساسيَّة للتعبير عن أحوال النفس البشرية (٥٠).

على أن شعراء السبعينيَّات لا يتفرَّدون وحدهم بالاتجاه الأخير وإنما شاركهم فيه شعراء الجيل التالى الذى بدأ فى الظهور من منتصف الثمانينيَّات واشتدَّ عوده طوال عقد التسعينيات إلى الوقت الراهن، وقد يكون من المناسب أن توضع نماذج النوع الأخير فى تصنيف واحد دون ارتباط بجيل بعينه، على النحو الذى سأبيِّنه فى ضوء التحليل التالى .

٧ـ التفاصيل و الأثر المعكوس :

يُنسب إلى سعدى يوسف فضل إشاعة هذا اللون من النماذج الشعرية (٥١). و هى نصوص تعتمد مستوى للتصوير يجمع بين التعبير و التجريد (٥٢) ومن ثم تتميَّز الصورة فيها بالتركيز على الرؤية البصرية، أى" بتوفير نوع من الهيكلة المنتظمة الحسيَّة الدال"(٥٣). و بمعنى آخر اتخذ التعبير عن الهمِّ الإنسانىِّ فى هذه النصوص منحى شخصياً، يهتمُّ بتفاصيل وقائع يومية، قد لا يكون

لها فى الظاهر القدرة على توليد الأثر الشعرى . إلا أن اعتمادها على القصديَّة التى هى أساس العلاقة بين الشاعر والمتلقى يمنحها بنية شعرية متماسكة، ومن ثمَّ تكون قصيدة (٥٤) .

ولا حاجة للتذكير أن هذا اللون كان نهاية لمرحلة اجتماعية سقطت فيها القيم المطلقة، و اتجه فيها المجتمع إلى الاندماج فى بنية عالمية جديدة . ويبدو أن شعراء هذا النموذج لم يجدوا فى العالم الجديد شيئاً يخصهم، و أن انصرافهم عن النماذج الأخرى تعبير عن أزمتهم الداخلية تجاه ما يلقونه فى حياتهم اليومية ، ومن ذلك قول إيمان مرسال فى " يبدو أننى أرث الموتى " (٥٥):

عندما عُدْتُ مع الأقدام الكبيرةْ
منْ دفن أمي
و تركتها تربِّى دجاجاتها فى مكانٍ غامضْ
كان عليَّ أنْ أحرس البيت من تلصُّص الجاراتْ
و تعوَّدتُ الجلوسَ على العتبةِ
فى انتظار البطلة التى يظلمونها دائماً
فى المسلسل الإذاعيّ
ويومَ حصلَتْ صديقتى على تأشيرةٍ
لاختبار جسدها فى قارَّةٍ أخرى،
ورغم أنها لم تنسَ - كعادتها -
سجائرها على مائدتى،
تأكَّدت أنَّ التدخين ضرورةٌ
وصار لدىَّ دُرْجٌ خاصٌ

ورجلٌ سريٌّ
هو ذاتهُ حبيبُها القديمْ .

ولا حديث مجرداً عن أزمة النفس في هذا المقطع، لكن الشاعرة تستدعى موقفاً بعينه ،كان نقطة تحول فى حياتها، وذلك وفاة الأم . وعلى غير المتوقَّع لا بدون تغيير البنت السواد، ولا تعبِّر عن حزنها العميق لفقد الأم، بل تشرع فى ممارسة حياتها على النحو الذى تريده ، يدل على ذلك التعبيرات التى اختارتها الشاعرة " الأقدام الكبيرة، تربى دجاجاتها، أحرس البيت .... إلخ " وهى تعبيرات تشى بتطلع قديم لتغيير نمط الحياة المألوف . وفيه تسعى الذات الشاعرة إلى إيجاد الدفء فى عزلة خاصة تربطها بالأصدقاء خارج المنزل، ومن خلال هذا السعى تكتشف عالمها الجديد.

و توصيف الذات الشاعرة لحالتها الخاصة يخلو من المجاز التقليدى، لكنه قادر على الإيحاء بموقفها الخاص من العالم . إنها لا تريد لنفسها أن تجلس فى ثوب الحداد وفى التقليد الموروث ،بل تنفر من محاولة فرض الوصاية الاجتماعية " تلصص الجارات " وتحرص على أن تحتفظ بخيط إنسانى يربطها بالعالم الحقيقى " البطلة التى يظلمونها دائماً ،هو ذاته حبيبها القديم " .

كذلك يخلو التوصيف من التصوير المصنوع بمهارة، أى التصوير ذى العلاقات المنطقية المتناغمة . و فى المقابل يسيطر ما يشبه التداعى و الهلاميَّة على التشكيل النهائى للصياغة تحقيقاً لمبدأى الفوضوية و المجانية فى هذا النموذج . على أن الإيجاز؛ أى العناية بحذف التفصيلات غير المفيدة، هو المبدأ الثالث الذى يحفظ

للقصيدة تماسكها النهائى (٥٦).

ومن جهة أخرى يظهر حرص هذه النماذج على تفسير المواقف الطبيعية تفسيراً غير مألوف لتوليد المفارقة و لتخفيف حدة التوتر الطبيعى المصاحب لها . و الأمر فى جملته ينتهى إلى ما يشبه السخرية من قناعاتنا ؛ إذ يأتى التفسير غير المألوف بوصفه إثباتاً لحقيقة الواقع الجديد، الواقع الذى يراه المجتمع التقليدى مارقاً غير منسجم مع طبائع الأشياء . هكذا يقدم إبراهيم داود تفسيره " للفخر " يقول(٥٧):

تركتهُ يفوز مرةً فى حياته
لأنّنى رحيمٌ على الضعفاءِ بشكلٍ عامْ
الذين يبحثون عن إحساسٍ ما ..
بالانتصارْ
أقول لنفسى :
ربما أكسب ثواباً
لأنّنى تركته يفوزُ
و أبتسمْ ..
وعندما أتخيّلُهُ يقول لزوجته
" نجحتُ فى إزاحتهِ عنْ طريقى" !

ولا شىء يلفت فى هذه الأسطر سوى أنها تبرِّر الهزيمة بالرحمة، و أنها تحاول تقديم إطار مخالف لفكرة النصر ، ومع ذلك لا يبدو التفسير مقنعاً ؛ إذ الرحمة المدَّعاة غطاء لستر العجز الشخصى عن المواجهة، و كذلك كسب الثواب لاصطناع مجد شخصى . و القصة

فى جملتها تبدو معكوسة، حيث تصوُّر القصيدة ذاتاً قويّةً منتصرة دوماً باستثناء مرة و حيدة تعطى لخصمها فرصة حفظ ماء الوجه، بينما الحقيقة التى لا تصرِّح بها الذات تكمن فى كونها مهزومة دائماً، ولا تقدر على الاحتفاظ بشىء شخصى يميِّزها كالزوجة المشار إليها ، وبالتالى ثمة إحساس بالسخرية من هذا الموقف المتناقض لذات جماعة تتظاهر بالمجد وهى لا تملك الأسباب الضرورية لتحقيقه . وإذا كانت هذه هى الحقيقة الغائبة فإن المجتمع كله مدان، لأنه لم يحم أحد أفراده المنتمين له، أو لأنه - أى المجتمع - هذا الفرد المتظاهر .

واللافت فى النموذجين السابقين أنهما يمثلان ذاتاً ضعيفة لا تدَّعى النبوَّة ولا ترغب فى كشف عالم مستتر، فالعالم واضحة معالمه، غير أن القائمين على شئون المجتمع يريدون له أن يجمد على نمط محدد يفضلونه ، وما تقوله هذه النصوص يمكن ترجمته فى رسالة مفادها أنَّ الدنيا تغيَّرت وأنَّ الشروط الموضوعية لتحقق العالم المثالى القديم لم تعد موجودة و قد حل مكانها شروط أخرى، يلزم عنها واقع جديد، ومن الخير للإنسان أن ينسجم مع تفاصيله تماماً، و مثل هذا المعنى تصرِّح به نجاة على فى قصيدتها "نقولها بصدق ..لا شىء يدعو للخروج " تقول (٥٨) :

لا شىء – الآنَ – تحديداً
يدعونا
لأنْ نخرجْ
ولا شىءَ يزعجُنا

من هذه الكراكيب التى تُضَيِّقُ
الحجرة علينا
أو منَ الصوَر التى نعلِّقُها
فى الصالةْ
ربما هى التى تعطِّل الملائكةَ
حينَ يدخلون
إذنْ ماذا سيُدهِشُ الجيرانَ
منْ متاعبنا ؟
فيحكون عنَّا طويلا
ونحن مهمومون بالقطيعة
أو بالواقفين فى آخر المشهدْ
ينتظرون " المتأخِّرين " عنهمْ

فبرغم أن الذات الشاعرة تتحدث عن همٌّ شخصىٌّ فإنها تستخدم ضمير الجماعة . وهى من المرات القليلة التى لا يكون فيها ضمير المفرد الصوتَ الغالب فى قصائد هذا النموذج . وغلبة ضمير المفرد تؤكِّد ذلك الإحساس بالعزلة المفروض على نفوس أصحابه، كما يدل على إحساس شعرائه بتفرد تجاربهم، بمعنى أنها لا تتشابه ولا ينقل بعضها عن بعض فى النماذج الأصيلة منها .

وفى الأحوال التى يغلب فيها ضمير الجماعة يوحى النص - كما فى هذه القصيدة - بإحساس مضاعف بالوحدة، وبالتالى تختفى الذات الشاعرة وراء صوت الجماعة سَتْراً لخوفها الشخصى الذى لا يشاركها فيه المجتمع، ولذلك تعلن هذه الذات تمسكها بالبقاء فى

فوضاها، فبرغم أن هذه الفوضى تقلّل من فرصتها فى الحرية لكنها تحفظ لها حقها فى خصوصية الحركة .

وفى حقيقة الأمر يعود تمسك الذات الشاعرة بعزلتها الاختيارية إلى هربها من الدخول فى صف الجماعة المنسجم " الجيران المتسائلين " ، والتفسير الضمنى لهذا الموقف العدائى يكمن فى طبيعة المجتمع المشغول بالحكاية عن الآخرين واصفاً عزلتهم و لائماً على الوقوف بعيداً . أو بعبارة أخرى حيث لا يُقدِّر هذا المجتمع حاجة الآخرين لتأمل النفس، و لا يرى أنَّ من حقهم تأسيس عالم جديد يناسبهم ، وعدم تفاعل الجيران "بمتاعبنا" دال فى نفسه على الزراية بموقف الجيل الجديد منه، وعلى عدم الإحساس بمشاكله النفسية العميقة، والنتيجة المنطقية لهذا الموقف سخرية متبادلة بين الطرفين و قطيعة تمنع التفهُّم الحقيقىَّ لدوافع الطرف الآخر .

كل ذلك مرهون بالإشارات المتوالية فى كل نص على حدة، وهى التى تعطى لكل قصيدة طابعها الخاص، وفى النماذج السابقة كان التصوير أميل إلى التعبير دون اتكاء على مبدأ المشابهة، لذا خلا من المجاز الكثيف، و بدت الصياغة مسترسلة ليس فيها نتوءات لفظية بارزة ، أما فى الحالة الثانية حين تميل الصياغة إلى التجريد فإن المجاز يتميز بحضوره الظاهر ،وإن ظلت الصياغة فى جملتها تنحو إلى التخفف من المشابهة وبينما تميل إلى استحضار تفاصيل متباينة . ومن هذا اللون قول كريم عبد السلام فى " يتحدث إلى الحديقة " يقول(٥٩):

يا مخزنَ الليلْ

مُرى إخوتى المشرَّدين ليتركوا حذائى لقدمى
مُرى الدودَ الذى يتحرَّك أسفلْ
فلا يصعدُ ويلتهم شفتىَّ وأصابعى
مُرى الشرطىَّ فلا يركُل ظهرى
وأنا غافٍ على حجْركْ
مُرى الدُّويبات فى النجيلِ
لتسمحَ لى بقبضةٍ أسندُ عليها الخدَّ
ساعةً واحدةْ .

تخلو الصياغة من أية إشارة للمنادى، غير أن العنوان يوفر هذا المرجع "يتحدث إلى الحديقة " ليستقيم الفهم، كدأب هذه النصوص ؛ إذ يؤدى العنوان دوراً أساسياً فى تفسير الصياغة(٦٠). ومنه تتحدد العلاقة بين الذات الشاعرة وتلك العناصر المناوئة " المشردين والدود والشرطى " ، و هى العناصر التى تجد مبرّر تجاورها فى الانضواء داخل حيّز مكان واحد ؛ هو الحديقة التى يسميها الشاعر" مخزن الليل "فى إشارة للصفاء وللتوحد الروحى . هذا برغم ما يثيره الوصف من خوف مرتبط بالليل، لكن الذات الشاعرة تشعر بالمنافسة وبتآمر تلك العناصر على سلبها بهجتها فى حضن ليل الحديقة .

والصياغة فى جملتها تؤسِّس علاقة حميمة بين الشاعر وحديقته، ففيها الحماية وفيها الملجأ لعزلته الدافئة المتوجِّسة من ضوضاء النهار . وبسبب طابعها التجريدى تشير إلى سعى الذات الشاعر لإيجاد خط فاصل يحفظ لها شخصيتها، ويعطيها الفرصة لترتاح من متاعبها الغامضة " لتسمح لى بقبضة أسند عليها الخد مرة واحدة " .

وفى ذلك أيضاً إشارة إلى طبيعة الصراع الذى يحكم العالم، شرطى يطارد المشردين وكائنات هامشية تفسد هدوء الروح . وبالتالى كان فى الإلحاح على تكرار فعل الأمر " مرى " دعوة متوترة لإعادة صياغة الواقع على نحو يسمح بالمصالحة الضرورية لسلام العالم .

وهى دعوة لا تخلو من رومانسية شفيفة يستدعيها النداء الغامض " يا مخزن الليل " . وفى هذا دليل أخير على أن المحاولات السابقة للانسلاخ عن العالم القديم لم تمنع من التمسك بأجمل وجوهه المتمثّلة فى الرومانسية، لكن الدعوة إليها دعوة صحية، تنفى عنها الاستسلام وتدعوها إلى المشاركة فى صخب العالم الجديد .

هوامش الفصل الثانى

١ - راجع الحداثة أخت التسامح، ص ٩ وما بعدها .
٢ - راجع صلاح فضل " أساليب الشعرية المعاصرة " كتابات نقدية ٥٤ الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أغسطس ١٩٩٦، ص١٧٣ وما بعدها .
٣ - صلاح عبد الصبور " الأعمال الكاملة " ص ٢٠٣
٤ - عبد الوهاب البياتي " مختارات مكتبة الأسرة ٢٠٠٠، ص١١٩
٥ - " مدينة بلا قلب " أخبار اليوم، بدون، ص١٢٤، ١٢٥ .
٦ - مدينة بلا قلب " ص٩٩
٧ - "مختارات مكتبة الأسرة ٢٠٠٠ " ص ١١٩
٨ - "الأعمال الكاملة "ص٣٦٢ . وانظر أحمد عبد المعطى حجازى "أشجار الأسمنت " الأهرام، ١٩٨٩، ص ٢٧ .
٩- انظر أحمد كمال زكى " التفسير الأسطورى للشعر الحديث " فصول، مج الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١، ص ٩٢ وما بعدها .
١٠- السابق، الصفحة، نفسها .
١١- انظر جابر عصفور " أقنعة الشعر المعاصر - مهيار الدمشقى " فصول، مج الأول، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١، ص ١٢٣ وما بعدها .
١٢ - " الأعمال الكاملة " سابق، ص ٢٥١ .
١٣ - السابق، ص ٢٨٨ .
١٤ - السابق ص ٢٥٤ .
١٥ - انظر الأعمال الكاملة، ص ١٥٩ وما بعدها
١٦- "الأعمال الكاملة " ص ٤١٩ وما بعدها .
١٧ -"الأعمال الكاملة" ص ١٤٧ .
١٨ - راجع فلاديمير بروب " مورفولوجيا الحكاية الخرافية " ترجمة و تقديم أبو بكر أحمد باقادر و أحمد عبد الرحيم نصر، ط الأولى، كتاب النادى

الأدبى الثقافى بجدة ٥٦، المملكة العربية السعودية ١٩٨٩ ص ٧٤وما بعدها.

١٩- أحمد عبد المعطى حجازى " مرثية للعمر الجميل "أخبار اليوم، بدون ص ٦٦ .

٢٠ – محمد مهران السيد " عمر من الوهم الجميل " مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة ٦٩، القاهرة ٢٠٠٠، ص ٢٦ .

٢١- راجع عز الدين إسماعيل " الشعر فى إطار العصر الثورى " الدار المصرية للتأليف والترجمة، سبتمبر ١٩٦٦، ص ١٩ . و جابر عصفور " ذاكرة للشعر " مكتبة الأسرة ٢٠٠٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٢٩٣ و ما بعدها، وص ٣٩٤ و ما بعدها .

٢٢ – "الأعمال الكاملة " ص ١٩٥ .

٢٣ – " أناشيد صغيرة " ص ١٢١ .

٢٤ – راجع وليد منير " التجريب فى القصيدة المعاصرة " فصول، مج السادس عشر العدد الأول، صيف ١٩٩٧، ص ١٧٧

٢٥- انظر محمود أمين العالم " الشعر المعاصر بين التجربة والتجريب" فصول، مج السادس عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧، ص ٢٧٢ .

٢٦- انظر محمود الضبع " اتجاهات التجريب فى مشهد الشعر المصرى المعاصر " فصول، العدد ٥٨، شتاء ٢٠٠٢، ص ٢٠٣ .

٢٧- انظر أحمد كمال زكى " الشعر العربى بين استنساخ القديم ومجاوزته " فصول العدد ٥٨، شتاء ٢٠٠٢، ص ١٦ .

٢٨ –" تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات " ص٧١ .

٢٩ – "إبداع " العدد الثانى عشر، ديسمبر ١٩٩١، ص٥١ .

٣٠- " تنويعات على تاء التأنيث " الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠، ص ٣٣و٣٤

٣١ – " معجم الغين " الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٢، ص ٤٨ .

٣٢ – راجع كمال أبو أديب "لغة الغياب فى قصيدة الحداثة فصول ،المجلد الثامن، العددان الثالث و الرابع، سبتمبر ١٩٨٩، ص ٧٧ و ما بعدها .

٣٣ – راجع رضا بن حميد " الخطاب الشعرى الحديث من اللغوى إلى التشكيل

البصرى " فصول، مج الخامس عشر ،العدد الثاني، صيف ١٩٩٦، ص ٩٩ و ما بعدها .
٣٤ – راجع محمد نجيب التلاوى " القصيدة التشكيلية فى الشعر العربى " الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص ٢٧٠ و ما بعدها .
٣٥ – عبد الوهّاب البيّاتى " قمر شيراز" الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ ص ٣١
٣٦ – راجع صلاح فضل " أساليب الشعرية المعاصرة " ص ٤٢٥
٣٧ – سعدى يوسف ؛ تحت جدارية فائق حسن، ط الأولى، دار الفارابى، بيروت ١٩٧٤، ص ٩٨
٣٨ – السماح عبد الله " خديجة بنت الضحى الوسيع " إشراقات أدبية ٢٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨، ص ١١١
٣٩ – عبد الرحمن محمد القعود : " الإبهام فى شعر الحداثة " عالم المعرفة ٢٣٩، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ٢٠٠٢، ص ١٧٢ .
٤٠ – " الإبهام فى شعر الحداثة " ص ١٧٣
٤١ – راجع محمد عبد المطلب " بناء الأسلوب فى شعر الحداثة ـ التكوين البديعى" القاهرة ١٩٨٨، ص ٣٩٠ و ما بعدها .
٤٢ – مجلة الكرمل، العدد العاشر ١٩٨٥، ص ٩٤
٤٣ – راجع محمد عبد المطلب " تقابلات الحداثة " ص ٦٠ و ما بعدها .
٤٤– راجع حمّادى صمّود " الشعر و صفة الشعر فى التراث " فصول، مج السادس، العدد الأول، أكتوبر / نوفمبر/ ديسمبر ١٩٨٥، ص ٨٠
٤٥ – كاظم جهاد " الماء كلّه وافد إلىّ " كتابات جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١ ص ١٣٥
٤٦– حمادى صمود " الشعر وصفة الشعر فى التراث " ص ٨١
٤٧– رضا بن حميد " الخطاب الشعرى الحديث من اللغوى إلى التشكُّل البصرى "ص ٩٧
٤٨– رفعت سلام " هكذا قلت للهاوية " الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣، ص٦ ويلحظ أننى حاولت أن أنقل المقطع كما هو، بخطوطه العريضة

ويمواضع وقفه.

٤٩- محمد سليمان "سليمان الملك " أصوات أدبية ١٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أول أكتوبر ١٩٩٠، ص ٢١ .

٥٠ - راجع على سبيل المثال الدراسات الواردة فى فصول، مج السادس عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧، محيى الدين اللاذقانى " القصيدة الحرة، معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية " ص ٣٩ وما بعدها ،ومحمد عبد المطلب" مصادر إنتاج الشعرية " ص ٤٩ ،و بول شاوول "مقدمة فى قصيدة النثر العربية " ص ١٤٧، و آخرين .

٥١ - راجع فخرى صالح " سعدى يوسف - شعرية قصيدة التفاصيل " فصول، مج الخامس عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٦، ص ١٤١ .

٥٢- راجع صلاح فضل " أساليب الشعرية المعاصرة " ص ٤١٦

٥٣- السابق ص ٤١٩

٥٤- راجع حاتم الصكر " قصيدة النثر و الشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر " فصول، مج الخامس عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٦، ص ٧٥، ٧٦ .

-55إيمان مرسال "ممر معتم يصلح لتعلُّم الرقص" شرقيات، القاهرة ١٩٩٥، ص ٣٥

٥٦- راجع فخرى صالح " قصيدة النثر العربية - الإطار النظرى والنماذج الجديدة " فصول مج السادس عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧، ص ١٦٤ .

٥٧ - إبراهيم داود " لا أحد هنا " المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٨، ص ٥٤

٥٨- نجاة على " كائن خرافيٌّ غايته الثرثرة " المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢،ص ١٧ .

٥٩- كريم عبد السلام " بين رجفة وأخرى " كتابات جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، إبداع ١٩٩٦،

٦٠- راجع رضا بن حميد. الخطاب الشعري الحديث، ص١٠٠

الفصل الثالث

المركب النحوى

في هذا القسم أقدم تحليلاً مفصلاً للتركيبين : اللغوى والمجازى في قصيدة النصف الثانى من القرن العشرين، وسوف يلحظ القارئ أننى عمدت إلى التركيز على المركبات الأساسية فى كل مرحلة من مراحل هذه القصيدة، ومع الإغراق الضرورى فى تحليل هذه المركبات من وجهة نظر نحوية لغوية وربطها بالدلالة الفنية للمجاوزة فى النصوص المقدمة فربما شعر القارئ بصعوبة فى إدراك مغزى التحليل، وربما رآه مسرفاً فى الاتكاء على مصطلحات النحو والبلاغة ، وهى اصطلاحات بعيدة بالضرورة عن القارئ غير المتخصص ، لكننى وجدتها لازمة فى إبراز الدلالات الفنية، وفى التعبير عن التحولات المقابلة فى استخدام اللغة وفى تركيبها المفضل لدى هؤلاء الشعراء .

لهذا قد يكون من المفيد أن أنبه إلى أننى عمدت إلى التركيز على

المركبات الفاعلة فى تشكيل القصيدة، وأننى حاولت ترتيبها بحسب الأهمية وبحسب انتقال التفضيل فى استخدام المركبات اللغوية والمجازية من مرحلة إلى أخرى .

وبعبارة أخرى حاولت أن أبرز التحول الفنى من خلال التشكيلين اللغوى والمجازى للقصيدة طوال النصف الثانى من القرن العشرين، مع ربط هذا التحول بسياقاته الاجتماعية والثقافية والفنية المصاحبة. وهى السياقات التى قدمت لها بتفصيل فى الفصلين الأول والثانى من هذه الدراسة ، وكل ما أرجوه أن لا يكون التكثيف البادى فى التحليلات المقدمة سبباً لإملال القارئ أو باعثاً لصرفه عن القراءة، على أننى سأقدم فى الخاتمة - خاتمة الدارسة - تجميعاً لهذه التحولات، أرجو أن يكون أيسر فى عرضه وأن يكون فيه تعويض مناسب عن صبر القارئ على متابعة هذه التحليلات المربكة .

١- التوازن التركيبى فى بناء الجملة :

اعتمد الشعراء من جيل الرواد فى مطلع النصف الثانى من القرن العشرين على مبدأ ثنائية التشكيل، أى بناء القصيدة نحوياً وتصويرياً ودلالياً على الازدواج وتكرار البنى الجزئية، ومن ذلك قولُ صلاح عبد الصبور فى " الفخر "(١):

علَّمتُ عينى أنْ ترى الألوانَ فى الألوانْ
والضياءَ فى الظِّلالْ
علمتُ قلبى أنْ يشمَّ ريح صدق القولِ والمحالْ
علَّمْتُ كفى أن تحس الدفء والصقيعْ
فى أكفِّ رفقة المقامْ

أو صحبة الترحالْ

يفتتح الشاعر قصيدته مؤسساً لفعل التعلم الذى يتكرر ثلاث مرات ، وفى كل مرة يكتسب مجالاً دلالياً جديداً (ترى، يشم، تحس)، وفى كل مرة أيضاً ينسب المجال الدلالى الجديد إلى فاعل المعنى، وإن يكن فى موقع المفعول به (عينى، قلبى، كفى) وفى داخل هذا المجال المتسع تتقاطع بنى التركيب النحوى بدايةً من تثبيت فعل التعلُّم الذى يتغير اتجاهه فى لحظة وقوعه على المفعول، ويمتد هذا التقاطع حتى يصل إلى المفعول الثانى لفعل التعلم فى صيغة المصدر المؤول(أن ترى أن يشم، أن يحس)، وهى صيغةٌ تستلزم بدورها مفعولاً به لتعدى فعلها، ومن ثم يتكون منها ومن معمولها جملةٌ صغرى تدخل فى تكوين الجملة الكبرى التى يهيمن عليها الفعل المفتاح: " التعلُّم ، وبهذا التداخل تمتدُّ الجملةُ وتتفتح لتركيبها آفاقٌ إضافيةٌ . ويستغل الشاعرُ الامتداد فى تشكيل تقاطعات صغرى تمثل تكرار صيغة الجار والمجرور المتعلقين بالمفعول به (الألوان فى الألوان، الدفء والصقيع فى أكف رفقة المقام)

ومعنى ذلك أن الشاعرَ يستغل هذا التركيب الممتد ليقدم تواشجاً دلالياً بين الوحدات النحوية، ويبين تأملُ أفعال الرؤية والشمِّ والإحساس أن تعلقها بفعل التعلم هو من باب تعليق أفعال الإدراك الحسى بفعل الإدراك الكلى الذى هو التعلم، ويبين تأملُ التضاد بين معمولات هذه الأفعال (الألوان فى الألوان، الضياء فى الظلال، صدق القول فى المحال، الدفء فى الصقيع، رفقة المقام فى صحبة الترحال) أن الشاعرَ يسعى إلى تحقيق مثالية الإدراك، أو بمعنى

آخر تحقيق درجة من الوعى لا تخدعها ظواهرُ الأشياء، الذاتُ فيها مستعدةٌ لأن تتآلف مع متغيرات الجماعة وتنوُّعاتها، ووفق هذا التأويل فإن فعل التعلم هو جهدُ الشاعر لتحقيق الانسجام مع المجتمع، دليلٌ على سماحته، وبسطه يده بالترحاب .

وإذا كان الشاعرُ قد استغل التوازن التركيبى بين بنى النحو على النحو السابق، فإن شعراء آخرين استغلوا التوازن نفسَه ليصنعوا صورةً كليةً يعمل فيها تقاطعُ الوحدات النحوية على تشكيل التجربة الشعرية ، من ذلك قول أحمد عبد المعطى حجازى فى "تقاطعات"(٢):

وتكونُ أمسيةٌ
مطرٌ
كخيطِ الغزلِ يقطعنى وأقطعُهُ
وشوارعٌ تنصبُّ فى جسدى
وأعبُرُها !
ويكون ضوءٌ يلعب البلل الصقيلُ به
يفرقهُ ويجمعُهُ
ويكونُ نهرٌ يقتفى أثرى
وريحٌ مثقلٌ بالغيم والأصداء
يدفعنى وأدفعُهُ
ويكون أنِّى حينَ ألقاه .. أضيِّعُهُ !

وفى هذه القصيدة يبرز فعلُ الكينونة بتصدره وتكراره فى تكوين الصورة الكلية للقصيدة، فثم مساءٌ ومطرٌ وشوارعُ وضوءٌ ونهرٌ وريحٌ وفى الجانب المقابل ثمَّ رجلٌ وحيدٌ يبحث عن نفسه فى هذا المهرجان

البديع من الألوان ومن الأصداء . وفى اللحظة التى يبدو الرجلُ فيها قد اقترب من تحقيقِ هدفه يفاجئنا بضياع ذلك كلّه، فلا رجل ولا مساء ، ويكون الفعلُ فى هذه الحركة المتدافعة هو البطل الحقيقى ؛ يقرر حقائقَ الأشياء، ويسمِّيها فيوجدها، فتبرز حينئذٍ وحداتُ الصورة الكلية جزءاً فجزءاً، ويمثل فعلُ الكينونة فواصلَ حركيةً تقطعُ أجزاءَ الصورة، ويحتفظ كل موجودٍ من الموجودات بخصوصيته فى تعلقه بفعل الكينونة (وتكون أمسيةً، ويكون ضوءً، وتكون ريحٌ)، مع بروز علاقةٍ عامةٍ بين الضمير فى " يقطعنى " و" يدفعنى " وموجودات الصورة .

المفاجأةُ فى الكينونة الأخيرة (ويكون أنى حين ألقاه أضيعه) ؛ فهنا فحسب لا يُسَمِّى موجوداً محدداً، بل يصف التفاعلَ معه مباشرةً .

وتضيف المتعلقات الخاصة بكل موجود إليه مزيداً من الحركة ومن التحديد الدلالى ؛ فالمطر كخيط الغزل، والشوارع تنصب فى جسد الذات الشاعرة، والضوء يلعب البلل الصقيلُ به، والريح تدافعُ الشاعرَ وكلها حدودٌ استعاريةٌ تنبع من تصوير الموجود فى غير حقيقته المباشرة وتضيف إلى التركيب المبنى على وجود فعلٍ وفاعله، بفضل التصوير، بعداً دلالياً حركياً أكثر تعقيداً .

والعنصر الأول منها : " وتكون أمسية "، فى تحليله الأخير، يهيمن على عناصر الأفعال التى تتلوه ؛ إذ اختفاء الأمسية يؤدى إلى اختفاء كل ما تعلق بها من مطرٍ وضوءٍ وشوارعَ وريحٍ ، ومن ثم لا تحدث حركةُ اللقيا ولا حركة الضياع . فى حين يتداخل العنصر

الأخير " ويكون أنى حين ألقاه .. أضيعه ! " مع كل ما سبق لأن مردود الضمير فى ألقاه وأضيعه يحتمل فى داخله المطر والشوارع والنهر والريح، إلى جانب ما اصطنعه التقاطع من نموذج للتركيب يقوم على تأسيس وحدةٍ صغرى تتشعب منها وحداتٌ أكبر :

وتكونُ أمسيةٌ

مطرٌ – كخيط الغزل يقطعنى وأقطعهُ ..

ويكونُ ضوءٌ

يلعب البللُ الصقيلُ بهِ .. إلخ

وإن يكن هذا النموذج، فى حقيقة الأمر، ينتهى إلى حركةٍ عكسيةٍ ترتد بحكم التعلق النحوى إلى مكونها الأصغر ؛ فالمطرُ بدل من الأمسية، وخيط الغزل متعلقٌ بالفعل يقطع، وهو بدوره صفةٌ للمطر، أى أن الشاعر يستغل التركيبَ المثالى للجملة فى توكيد دلالةٍ معاكسةٍ لحركته، محوِّلاً الجملة الكبرى إلى جملةٍ صغرى، فى حينٍ لاتنفك الجملةُ الصغرى تملأ بمحيطها الأصل المولِّد فى صدر المقطع. وإذا كان الشاعرُ يستغل التوازن التركيبى فى صناعة فواصل دلالية ذات طبيعةٍ موسيقيةٍ محدودةٍ – كما فى النموذج السابق – فإنه فى قصائد أخرى يستغله فى صناعة صورٍ كاملةٍ ذات استقلالٍ ظاهرىٍّ، لا تخلو من أن تكون متصلةً بحركة القصيدةِ فى كليتها . من ذلك قوله فى قصيدته " كائنات مملكة الليل " (٣) :

أنسجُ ظلِّى حفرهْ

أنسج ظلِّى شبكَهْ

أقبعُ فى بؤرتها المحلَوْلكهْ

بعد قليلٍ ينطفئ الضوءُ
وتمتدُّ خيوطُ الشبكةْ
تمسكُ رجل الملكةْ!

يكرر الشاعرُ بعد قليلٍ فعلَ النسجِ ولكن بمغايرةٍ دلاليةٍ واضحةٍ : " أنسج ظلى برعماً ، أنسج ظلى مدناً مهجورة " ، ويشكل بذلك فواصل تتكئ على فعل النسج وترتبط بحقولٍ دلاليةٍ مختلفة ؛ فالحفرةُ تخرج منها الشبكةُ والبؤرةُ، حتى تصل فى عمقها الأخير إلى انطفاء الضوء، وفيه إشارةٌ إلى انحلال الظل ، والبرعمُ يتفتح على كائناتٍ شبقةٍ وعلى الغيم والصاعقة والفراش، وجميع ذلك ينتهى إلى القيامة، أى النهاية المأساوية لجميع الكائنات ، والملكة هى القاسمُ المشتركُ بين الفواصل، إذ هى الهدف الذى يسعى إليه فعل النسج. والشاعرُ فى هذه الحركة المتصلة من البناء والهدم - يبنى الشاعرُ وتهدم الطبيعة - يحاول الاحتفاظ بوجوده المريب بين تأهبٍ وبحثٍ لعله يستطيع اختراق الحصار المفروض حول مدينته المحالة، ومواجهة الشاعر لهذا الظل توشك أن تكون مواجهةً مع العالم المعادى، وهذه المواجهة تتجاوب مع النقد العام الذى تقوم القصيدة ببلورته سواء فى ذلك نقد الذات أو نقد المجتمع الذى يصل إلى ذروته فى صرخته المباشرة :

لم يَعُدْ من مجدِ هذه البلادِ غيرُ حانةٍ
ولم يبق من الدولةِ إلا رجلُ الشرطةِ
يستعرض فى الضوء الأخيرْ
ظلَّهُ الطويلَ تارةً

وظلُّه القصيرْ !

وهذا المقطعُ الأخيرُ من هذه القصيدة يبرز كيف استغل الشاعر التوازن فى التركيب النحوى ليصنع مقابلةً دلاليةً تنتهى إلى مفارقةٍ لاذعةٍ تستوجب الإنكارَ إلى جانب الشفقة ؛ مقابلةً بين المجد من ناحية، والدولةِ من ناحيةٍ أخرى، فيها ينتهى المجدُ إلى حانةٍ تؤول إلى سيطرة رجل الشرطة . وتفتيت هذه السيطرة وانحلالها إلى عنصرها المتساوى الغالب : " الظل " يعمِّق أثرها فى ضياع المجد الذى دخل فى نفقٍ طويلٍ من الظلمة ليس فيه من تنوعٍ سوى فى الدرجة ، ولكن الظل، أو الظلمة أو الظلم ومشتقاتها هى الأصل الذى تعود إليه، ولا مناص من الارتباط بها . .

ويعمل التوازنُ التركيبى فى نماذج أخرى على النمو بحركة الدلالة من نقطة الصفر إلى آفاقٍ دلاليةٍ منفتحةٍ على ما سواها، ولا تستقر على نهايةٍ واحدةٍ، ومنها قولُ محمود درويش فى" بقايا كلامٍ على مقعدين " (٤) :

سنخرجُ ؛
قلنا : سنخرجُ ؛
قلنا لكمْ : سوف نخرجُ منا قليلاً، سنخرجُ منا
إلى هامشٍ أبيضَ نتأملُ معنى الدخول ومعنى الخروج
سنخرج للتو ،آب أبونا الذى كان فينا إلى أمه الكَلِمةْ
وقلنا :
سنخرجُ، فلتفتحوا خطوةً لدمٍ فاض عنا
وغطِّى مدافعكم . أوقفوا الطائراتِ المغيرةَ خمسَ دقائقَ أخرى

وكفُّوا عن القصفِ براً وبحراً ثلاثَ دقائقَ أخرى
لكى يخرجَ الخارجونَ وكى يدخلَ الداخلونْ . .

والإلحاح على فعل الخروج يجعله محورياً فى تشكيل الدلالة، ويسمح له بأن يأخذ فى كل مرةٍ معنىً مغايراً لما يسبقه أو يلحقه . فمرةً معناه التأمل الذى يلتبس بالعودة الوشيكة، ومرةً معناه الدمُ والغارة، ومرة معناه الوداع، وفى كل الأحوال يؤكد حضور مقابِلِه " الدخول "، من ثم يتحول الفعل من استجابةٍ سلبيةٍ لقوة ضغطٍ خارجية إلى فعلٍ إيجابىٍّ يمثل المقاومة ويدفع حركتها إلى العمق، بهذا يتغلب الفعلُ على سكونه المكتسب من التأجيل والتسويف، أى استخدام" السين" و" سوف " فى مقدمة الفعل الذى يعد أبرز ما فيه تقطيره الدلالى باحتلال مساحةٍ أكبر فى السطر الشعرى بالقياس إلى سابقه فى تزايدٍ ملحوظٍ لعدد الكلمات (سنخرج، قلنا سنخرج، قلنا لكم سوف نخرج)، ويتحول التركيب بذلك من حركة تقاطعٍ بين وحداتٍ متكررةٍ إلى حركة نموٍّ تلون كلَّ وحدةٍ بصوتها الخاص ؛ فالجزء الأول من الحركة يوحى بمعنى الصرخة، والثانى ينتقل بها إلى التحدى، والأخير يَثْبُتُ بها على موقفٍ واضحٍ من السلطة المناوئة، ومن ثم يصير الخروج بدفعها العكسى مقاومة دائبة لقهرها المتسلط .

وكان واضحاً منذ بداية ثورة القصيدة الحديثة أن هذا التوازن التركيبى فى بناء الجملة داخل السطر الشعرى بديلٌ إيقاعىٌّ للتفعيلة الثابتة وحجر زاويةٍ فى صناعة الدلالة، منذ أنتج بدر شاكر السياب عمله الكبير " أنشودة المطر "، تحديداً حين يصرخ فى الخليج (٥) :

أصيحُ بالخليج، يا خليجْ
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى !
فيرجعُ الصدى
كأنَّه النشيجْ
يا خليجْ
يا واهب المحار والرَّدى

والسيابُ حين يعيد ترسيم حركة الخليج فى فضاء الصدى يُسْقِطُ عمداً كلمة اللؤلؤ، على الرغم من إرجاع الشاعر نفسه ذلك لعدم توافق صوت الهمزة مع حركة الترجيع(٦)، إلا أن إسقاطها أعطى المقطعَ عمقاً يتناقض فى محتواه مع طبيعة الهبة فى الخليج الذى أصبح شحيحاً لا يعطى سوى الجواهر الزائفة والموت المؤكد، من ثم يصبح العراق المضَمَّنُ فيه بلداً آكلاً لأبنائه، يقتلهم ولا يمنحهم الحياة، على النقيض مما تؤذن به طبيعتُه الثرةُ الجذابة . ومن الملحوظ أن اختيار الألفاظ فى هذا المقطع خاضعٌ للفضاء النفسى فى الصورة كلها، فالصياحُ يرتبط منطقياً بالصدى الذى يرتد إلى الترجيع المقنَّن حسبما نعرف من قانون الأصوات اللغوية الذى يتحكم فيما يُسْمَحُ له بالتكرار .

ويمكن القولُ إن " الصدى "، فى هذا المقطع، هو الكلمة المحورية التى يتحرك حولها فضاءُ التصوير، وقد دعم وجوده بإضافة النشيج إلى صورته الحية، وتختلط فى بؤرته أصواتُ النداء مع البكاء المتقطِّع المتصاعد مع صورة الموت الخافتة السوداء، ولذلك أثره فى طبيعة التقسيم الداخلى لبناء العبارة، جعل نداءَ الخليج يستقل

بسطر، وصداه يستقل بسطر، وصورته الصوتية : "النشيج" تستقل بسطر، ثم يستقل الخليج بسطر ثانٍ يليه الترجيع الفعلى للصدى فى سطرٍ أخير ٠ بهذا تتكور الصورة على نفسها فى حركةٍ دائريةٍ تنفجر من داخلها ثم يرتد صداها إلى داخلها فتعيد الانفجار وتستمر الدائرة ٠

٢-مستويات التركيب اللغوى :

وفى داخل الإطار العام للتركيب المتوازن يبرز الحرص على تنويع الخطاب اللغوى بما يُعَدُّ انحرافاً عن الأصل الذى يؤسِّسه الشاعرُ فى قصيدته، ويتخذ هذا الانحراف أو التنويع شكل الجمل الحوارية الدخيلة على التركيب، وتظهر هذه الجملُ كأنها مقتطعةٌ من حديثٍ طويلٍ ٠ ويعتمد تماسكها على الربط السياقى الذهنى بدلالة الحال فى القصيدة، يقولُ صلاح عبد الصبور فى قصيدته "رحلة فى الليل"(٧):

فحين يقبل المساء، يقفر الطريقْ ٠٠ والظلام محنةُ الغريبْ
يهبُّ ثلةُ الرفاق، يُفضُّ مجلسُ السمرْ
"إلى اللقاء"، وافترقنا، نلتقى مساء غدْ
الرخُّ ماتْ، فاحترسْ، الشاهُ ماتْ !
لم ينجه التدبيرْ، إنى لاعبٌ خطيرْ
إلى اللقاء - وافترقنا - نلتقى مساء غدْ
أعود يا صديقتى لمنزلى الصغيرْ
وفى فراشىَ الظنونْ، لم تدعْ جفنى ينامْ

يبدأ المستوى الحوارى فى الخطاب من قوله : " إلى اللقاء ٠٠

نلتقى مساء غد " وينتهى بالعبارة نفسها، مستغرقاً أربعة أسطر متتالية. وبين البداية والنهاية يستحضر الشاعرُ أصواتَ الرفاقِ المشارِ إليهم فى عباراتهم المتكررة مساءً بعد مساء، وفى تلك الأصوات تظهر حركةُ الاضطراب بين ضحكٍ ووعودٍ ومناجزة . وهى حركةٌ ضمنيةٌ مناقضة لشكوى الشاعر الأساسية من عزلته فى الليل، ولذا تبرز أزمته الداخلية المتمثلة فى المعاناة المتكررة للظنون فى فراشه البارد ، وكأن الشاعرَ بذلك يريد القولَ إن حركةَ الحياة الظاهرة لم تصل إلى نفسهِ، وإنه لا يستطيع أن يمتد بأثر النهار إلى حياته فى الليل.

وهذا المسلكُ فى تركيب القصيدة يجعل مثل هذه الجمل الحوارية مسئولاً عن التمثيل الصوتى للدلالة النفسية ، وبسبب طبيعة هذا التمثيل غير المنتظمة تبدو الجمل فيه غير متصلةٍ ومختلطةً ومتزامنةً، وقد وضعها الشاعرُ فى تشكيلٍ أقرب إلى طبيعتها المضطربة مستفيداً من اضطرابها الظاهرى فى نقل حركة الواقع التقليدى لفضاء القصيدة المجاوز للواقع ، ومن ثم يبدو بناء القصيدة مناوأة بين مستويين لغويين يمثل أحدهما التماسك والنحوية القاعدية، ويمثل الآخرُ المجاوزة السياقية للواقع ، وقد يمثل فى مواضع أخرى صوتاً آخر أو أصواتاً تتداخل مع صوت الشاعرِ الساكن الرتيب، فيصبح فضاءُ القصيدة صاخباً موزعاً بين عددٍ مختلفٍ من الاتجاهات الدلالية ، الأمرُ الذى يجعل الحركةُ فيها سريعة موحيةً لا تُجَمِّدُ المواقف والأفكار فى أطرٍ جاهزةٍ يألفها الذهنُ، يقولُ أمل دنقل فى " ميتة عصرية "(٨):

ويلقى المعلمُ مقطوعةَ الدرسِ ،
في نصف ساعةْ:
ستبقى السنابلْ..
وتبقى البلابلْ..
تغردُ في أرضنا في وداعةْ
ويكتب كل الصغار بصدقٍ وطاعةْ:
ستبقى القنابلْ
وتبقى الرسائلْ
نبلغها أهلنا في بريد الإذاعةْ

في تلك الأسطر، يقوم البناءُ المحكمُ فيها على المفارقة الظاهرة بين كلمة المعلم واستجابة الطلاب، وفي الحالين يعتمد الشاعر على تمثيل الأمر تمثيلاً يستفيد من القافية في التمييز الشكلي بين مستويي الخطاب، ويظهر في هذا التركيب الترميزُ الواضحُ في "المعلم" بوصفه الشخص الذي يعلم الصغار ما ينبغي أن يكون، غير أن رد الفعل الواقعي يهدم الاتساق في بنية المجتمع بتحويل السنابل إلى قنابل، والبلابل إلى رسائل، من هنا يبرز النقد الضمني الحاد لتلك البنية الاجتماعية المهترئة، يقترن بإشارةٍ ضمنيةٍ إلى أسباب هذه البنية، وما ترتبط به من ظروفٍ اجتماعيةٍ مرَّ بها المجتمعُ في العام سبعين وتسعمائة وألف الذي يؤرخ به الشاعرُ قصيدته - وهي الحقبة التي اعتمد فيها الاتصالُ بين الأهلِ الواقعين تحت الاحتلال وذويهم خارج المنطقة المحتلة على بريد الإذاعة .

ولا يبعد أن يكون المعلمُ رمزاً لصوت الذات الشاعرة، تتخذه

قناعاً لقول ما لا يستطاع قولُهُ صريحاً فى ظل ظروفٍ سياسيةٍ مضطربةٍ آنذاك، ولهذا لم يتغير مستوى التماسك النحوى والدلالى فى تلك الجمل الحوارية، فى حين وَضُحَ الاختلافُ فى التماسك فى قصيدة صلاح عبد الصبور المشار إليها بسبب غياب صوت الذات الشاعرة - أو يكاد يغيب فى تلك الجمل، وبمعنىً آخر بدت عبارات صلاح عبد الصبور فى تلك المواضع عاديةً ليس بها مجاوزةٌ واضحةٌ، ويعتمد إيحاؤها الدلالى على ربطها بالمجاوزة فى الجمل التى تحمل صوت الشاعر قبلها وبعدها، أما الجمل المناظرة فى قصيدة أمل دنقل فقد احتفظت بالمستوى المجازى نفسه باحتفاظها بقدرتها على الإيحاء خاصةً فى تركيب الكناية الواضحة فى بقاء السنابل وبقاء البلابل .

وفى هذا الملمح التركيبى إشارةٌ إلى تأثير صوت الذات الشاعرة فى الإبقاء على مستوىً ضمنىٍّ واحدٍ للخطاب يربط تنويعات صوت الذات الشاعرة فى القصيدة كلها ، وقد استفاد شعراءُ هذه المرحلة من هذا التنويع فى إبراز حالاتٍ دلاليةٍ قد تكون تعليقاً عارضاً على الموقف العام، وقد تكون حواراً داخلياً يقيمه الشاعرُ فى نفسه بين مستويين مختلفين من الوعى تمثلهما القصيدة ، ومن اللون الأول قولُ بدر شاكر السياب(٩):

لقد أثمر الصمتُ (الذى كان يثمرُ
مع الصبح بالبوقات أو نوح بائعٍ)
بتينٍ من الذكرى وكرْمٍ يُقطِّرُ
على كل شارعٍ

فيحسو ويسكرُ

برفقٍ فلا يهذى ولا يتنمَّرُ

والشاعرُ يميز تنويعَهُ العارض بالقوسين البارزين فى سياق العبارة، وإن أمكن حذفهما وقراءة الجملة متصلةً على تقدير الاسم الموصول صفةً للفاعل " الصمت "، لكنه باصطناع القوسين يبرز تمييز جملة الصلة بفضاءٍ دلاليٍّ مستقلٍ كأنه تعليقٌ عارضٌ على السياق الأصلى للعبارة، والتقدير : " لقد أثمر الصمتُ بتينٍ من الذكرى " .

وبدخول القوسين يظهرُ التعارضُ بين حالين للصمت ؛ فى أحدهما – وهو القديم السابق – يتحول بمجىء الصبح إلى صخبٍ واضطرابٍ يعيد الحياة، وفى الثانى لا يأتى إلا بذكرى قديمةٍ لا تفلح– فيما يبدو – فى إعادة الحياة، كأن الأصلَ فى ذلك أن تصحب الحياةُ الصمتَ ، أما العارضُ فأن يبقى من ذلك كله ذكرى عاجزةٌ . وبفضل القوسين اللذين حصرا حياة الصمت بينهما فى ماضيه المثمر، انقلب الموقفُ وصار العارض أصلاً، وساد الواقعَ صمتٌ دائمٌ ثقيل . ولو حذف الشاعرُ القوسين لأصبح الوصف، الذى يقوم فى الاسم الموصول وفى صلته تعييناً للصمت – كما هو الأصلُ فى وظيفة الصفة – ولأصبح الإتيانُ بتينٍ من الذكرى حالةً أخرى تُضافُ إلى قدرة الصمت على الإثمار بالبوقات ونوح البائعين، ويسقط التقابلُ بين الحالتين، وقد يستغنى الشاعرُ عن مثل هذه الأقواس ويعوِّض عنها بعلامة الاعتراض المعروفة، حينئذٍ تفقد العبارة المعترضة تماسكها الظاهر مع ما قبلها على ما هو الأصل

فى الجملة الاعتراضية ، غير أن العلاقة السياقية بين المستويين تظل فاعلةً، وتبرز دلالةُ الاعتراض التى أرادها الشاعرُ يقولُ أحمد كمال زكى فى قصيدته " من عينين " (١٠):

دُسْ على الهدب فإنَّ الهدْبَ يجثو للشجاعْ
وأنا حين افتدانى الجفْنُ . . .
-كان القلعُ إذ ذاك يعبُّ الأفقَ بالريحِ الرُخاءْ -
صحتُ : ما أغلى الفداءْ !

يدعو الشاعرُ نفسَهُ بحماسةٍ إلى المضى قدماً فى طريق حبه، وإلى أن يكون شجاعاً فى أخذ نصيبه منه، ودعوتُهُ فى حقيقة أمرها بيانٌ لقوته فى هذا المسلك، وتمهيدٌ لفعلها الآتى " وأنا حين افتدانى الجفنُ . . صحتُ ما أغلى الفداء " ؛ أى أن الذات الشاعرة لم تتوان عن الأخذ بأسباب الغلبة، ولم تتوان عن اغتنام فرصته السانحة ويجىء الاعتراض فى هذا السياق : " كان القلع إذ ذاك يعب" ليبين أن الأفقَ فى تلك اللحظة كان مواتياً للتقدم، ولم يكن على الشاعر إلا أن يلبى افتداء الجفن المراوغ .

ولم يكن الأمرُ فيما يبدو يسيراً ؛ لأن التقدُّم بين عينى المحبوبة يحتاج إلى تجاوز عقباتٍ كثيرة يشير إليها الأمرُ الحاد فى " دس "، وقد ساعده فى المضى دعوة الجفن الضمنية فى افتدائه . لذلك يحمل الفعلُ : " صحت " طاقةً كبيرةً من الفرح تُظهر سعادةَ الشاعر بما هو مقبلٌ عليه من فداء ، لكنَّ العامل الأساسىَّ فى نجاح إقبال الشاعر على حبيبه تمثَّل فى الاعتراض المشار إليه ؛ فلو كانت الريحُ غير مواتيةٍ، أو كان الشاعرُ غيرَ مهيإ للقيام برحلته، لأحجم عن

التلبية، ولفقد فرصة الفرح.

ورغم أن عبارة الشاعر فى الاعتراض لم تفقد خصيصتها فى الاتكاء على التركيب الموحى، فإن الاعتراض بذاته يأتى فى سياقٍ مناوئٍ للعبارة المتن يقطع اتصال إيحائها ، ومن ثم يقوم الاعتراض بتخفيف الأثر الغنائى المتدفق ليمنح المتلقى القدرة على استيعاب الشعور المتَلَهِّب فى دلالتها، وليربط التصوير بلمحةٍ من الواقع ترتفع على المحو الرومنسى الكامل للذات الشاعرة فى محبوبها ، ويتضح هذا الأثر خاصــةً فى شـعـر أمل دنقل فى قـصـيـدته " سـفـر ألف دال"(١١):

أشعرُ الآن أنِّى وحيدْ ؛

وأنَّ المدينة فى الليلْ . .

- أشباحَها وبناياتها الشاهقةْ -

سفنٌ غارقةْ

فقوله : " أشباحها وبناياتها الغارقة " يضيف إلى صورة الليل حركة الأشباح بين الجدران العالية فى هدأة الليل . صحيحٌ أن الأشباح والبنايات بدلٌ من المدينة – وقد يصنف فى البلاغة العربية تفصيلاً بعد إجمال – إلا أن السياق الأساسى للتصوير يقوم على تشبيه المدينة بالسفن الغارقة التى هى فى موضع الخبر من اسم إن: " المدينة "، ومن ثم تعد الأشباح والبنايات اعتراضاً يدخل بين طرفى الصورة، وهو فى هذا الموضع يعطى للمدينة وجهاً مغايراً للتوقُّع ؛ لأن المدينة ترتبط فى الليل بالأضواء وبالصخب البشرى، لكنها فى هذا الموضع تفقد رونقها الحياتى وتصبح أقرب إلى شواهد المقابر المهجورة.

ومن جهةٍ أخرى – كما أشرت – قد يستفيد الشاعرُ من تشكيل الجملة الاعتراضية فى إقامة حوار داخلى يكشف عن مواقف عميقة وراءها، ومنها قولُ كمال عمار فى " أسئلة فارغة "(١٢):

ـ ماذا لو أكل النملُ الهرمَ الأكبرْ ؟
ـ نبنى غيرَهْ..
فكما تعلمُ لا يمكن أنْ نحيا
دون الأهرامْ
ـ والأحجارْ ؟
ـ أهرام القرن العشرينْ
تُبنى من طينْ
ـ والأمطارْ ؟
ـ أية أمطار يا مسكينْ ؟
من عهد الطوفان الأعظمْ
كفَّ المطرُ عن الإدرارْ

يحاولُ الشاعرُ فى هذه القصيدةِ أن يدلَّ على واقعٍ غريبٍ صار فيه المجدُ والفخرُ رمزيْن باهتيْن لا يقويان على الارتفاع بالمجتمع فى طريقهما الصاعدة ، وكان التساؤلُ الجدلى عن إمكانية اختفاء رموزنا الحقيقية بابَ الكشفِ عن ملحوظته ، فنحن – كما يقول – لا نستطيع أن نحيا دون الأهرام ، وهذه الإجابة الساذجة التى تعلل . بناء رموزٍ أخرى ضعيفةٍ تشير ضمناً إلى تآكل الرمز الأصلى، فوظيفة الماضى أن يدل على الماضى، ولعله يجلب أموالاً من مشاهديه الأجانب، لكنه، على كل حال، صار تعلَّةً للكسل والقعود عن

البناء القوى المعاصر بسبب ذهاب القدرة على كشف الزيف بذهاب الأمطار فى الطوفان الأعظم، فغابت القدرة على التطهر، وغابت الرغبة فى العمل ·

ويلحظ فى هذا السياق أن الاستفهام الذى اتكأ عليه الشاعرُ فى صناعة الحوار انقلب على نفسه ؛ فهو فى حقيقته صوتٌ واحدٌ يجادلُ نفسه، وإجاباته ذات السطح القريب تنفى عمق التخوف فيه، وفرضياته ليست إلا إنكاراً لحقيقته الثابتة ·

وقد يتخذ الحوار مظهراً أخفى فى ثنايا القصيدة باتخاذ فعل الأمر وجهاً أساسياً للخطاب، وفى هذه الحالة يكاد يختفى صوت الطرف الثانى من المتحاورين لكونهما صوتاً واحداً فى بنيتهما العميقة، كما يتأجل الكشف عن الدلالة النهائية للقصيدة، ويكون استيعابها مرهوناً بإعادة القراءة ، وفى أغلب هذه النماذج ينحو تركيبُ الجملة إلى استغراق أكثر من سطر شعرى واحد، كما يتلاعب الشاعرُ بوحداتها المكونة تقديماً وتأخيراً ؛ يقول بلند الحيدرى فى " القسم "(١٣):

أطبقْ شفتيك ولا تخبرْ
أحدا
لا اليومَ ·· ولا تفضحهُ غدا
فلقد سجلتُ اسمى
فى قائمة القتلى
ونشرتُ على الأعمدة الأولى
من كل الصحف الكبرى

رسمي ودموعَ أمي الثكلى
وحلفتُ
بأن أبقى ميتا
ما لم أغسلْ بدمي أحزانَكِ يا بيروتُ الخجلى

في هذه القصيدة يَصْدُرُ الشاعرُ عن إحساسٍ قويٍّ بحماسةٍ تجعله راغباً في الفداء وهو يعرض إحساسه في دفقةٍ متقطِّعة تقفُ عند دقائق شعوره، وتصل إلى ذروتها في الختام عند التصريح بالحلف، ليطابق عنوانها: "القسم"، ولا يأتي الشاعرُ إلى ذروتها الكاشفة حتى يبسط في لقطاتٍ موحيةٍ عزمه المضمر، بدءاً من تسجيل الاسم في قائمة القتلى إلى نشر الرسم في أعمدة الصحف الكبرى، وهي إشاراتٍ تهيئ القارئ لتوقع أمرٍ جلل. لكنه لا يستطيع القبض على تلك الإشارات إلى أن يُفاجأ بقسمه العظيم: "أن أبقى ميتاً ما لم ..."، ومن ثم تنفتح الدلالةُ على أفقٍ فاجعٍ يتخذ من تسجيل الاسم ومن نشر الرسم أبعاداً أكبر من إحالاتها الأولى.

ومن هنا يأخذ تأجيلُ المعنى قيمةً تجاوزُ مجرد التشويق الذي يُراد تعليقُ القارئ به، فهو يكشف من خلال تباطئه في الإفصاح عن المواقف الأساسية المصاحبة للقصيدة، واستطاع الشاعرُ بتحويل القسم عن مقصده التقليدي إبرازَ المفارقة بين طلب التكتم أول القصيدة، وبين التسجيل والنشر في وسطها، وبعبارةٍ أخرى يلتبس الموتُ بالحياة حين يدل الإعلان عن موت الشاعر على إحياء بيروت. من ثم تتخذ الحياةُ سمتاً مغايراً لطبيعتها المألوفة التي تعني الوجود الفيزيائي، كما يتخذ الموتُ الوجهَ المقابلَ لها، ويظل الصراعُ بينهما

قائماً بقيام فاعلية القسم وببقاء التنازع بين الصوتين الفاعلين فى وجود القصيدة ٠

ولا يغيب فى هذا السياق الملمحُ الطقسىُّ لفعل التطهر، ولولادة بيروت جديدةٍ ليس فيها خجلٌ ولا ركونٌ للسلامة٠ وإن دل الخجلُ بطبيعته على البراءة والحياء، كما يدل على ولع الشاعر الذكورى بحبيبته بيروت ، غير أن الحياء فى هذا الموضع يوحى برفض هذا الإحساس اليسير بالحب ؛ لأن الخجلَ قرينٌ للموت والصبر فى غير موضعه والرضاء بما لا يجوز الرضاءُ به ٠

ويلحظ فى هذا التركيب أن الشاعر زاوج بين الفصل والوصل فى بناء الجملة ؛ ففى الوقت الذى تتصل فيه أسطرُ القصيدة بحكم التعليق النحوى نجد توزيع وحدات الجملة الواحدة يستغرق أكثر من سطرٍ شعرىٍّ ، وهذا المسلك فى التركيب يمنح الأسطرَ القدرةَ على مجاوزة الدلالة الظاهرة، ويجعل فضاءاتها التصويرية شديدة الاتصال٠ ومثالُ ذلك قائمة القتلى التى تستدعى تاريخاً طويلاً للفداء يختلط بدور أعمدة الصحف الكبرى فى تسجيل الأحداث الدامية، ويتضمن ذلك التقبيح أو المعارضة، كما يتضمن التحسين أو الدعوة للثورة الشاملة على الأوضاع المرفوضة ٠

والنموذجان الأخيران يقودان إلى إدراك ظاهرتين من ظواهر التركيب اللغوى، أعنى علاقات الاتصال بين وحدات التركيب والإفادة من المركب الإنشائى بخاصة فى إبراز المواقف الضمنية داخل القصيدة وسأتابع فيما يلى تحليل النماذج الدالة على ذلك٠

٣- علاقات الاتصال :

اعتمد الشاعر الحديث على أكثر من وسيلة لتحقيق الاتصال بين وحداته اللغوية، ويبرز منها تعليق الأسطر نحوياً، إذ يكمل كل سطر ما يسبقه، ويكون معناه مرهوناً بمضمون ما بعده ، ومعنى ذلك أن يلزم لفهم الدلالة المضىّ فى القراءة وضم وحدات التصوير إلى جوار بعضها فتمتد الصورة وتتأجل عملية التلقى إلى نهاية القصيدة، يقول بدر شاكر السياب فى مفتتح قصيدته " المعبد الغريق "(١٤):

خيولُ الريحِ تصهلُ، والمرافئ يلمسُ الغربُ
صواريها بشمسٍ من دمٍ، ونوافذُ الحانهْ
تراقَصُ من وراء خصاصها سرجٌ، وجَمَّعَ نفسهُ الشّرْبُ
بخيطٍ من خيوط الخوفِ مشدوداً إلى قنينة، ويمدُّ آذانهْ
إلى المتلاطم الهدَّار عند نوافذ الحانهْ
وحدَّث - وهو يهمس جاحظ العينين، مرتعداً
يعبُّ الخمرَ - شيخٌ عن دجىً ضافٍ وأدغالِ
تلامحَ وسطها قمرُ البحيرة يلثمُ العُمُدا
يمسُّ البابَ من جنبات ذاك المعبدِ الخالى
حواهُ الماءُ فى غلسِ البحيرة بين أحراشٍ مبعثرةٍ وأدغالِ

يقدم الشاعرُ فى هذا المقطع وصفاً دقيقاً لحدود المكان وما فيه من حركةٍ مضطربةٍ غامضةٍ ، وفيه نجد علاقةً خفيةً بين الشيخ المتهيب وحركة الاضطراب فى المكان توحى بتداخل الأزمنة

والأحداث ، ومن الضرورى فى هذا التركيب المعقد الوقوف عند كل وحدة لغوية لفهم دلالتها الخاصة وربطها بدلالات الوحدات الأخرى المجاورة . غير أن الاتصال القوى بين الأسطر، يمنع الوقوف عند الدلالة الحرفية ؛ لأن التركيبَ هو المقصود وليس الإفراد .

ومثال ذلك قولُهُ : " والمرافئ يلمس الغربُ صواريها بشمسٍ من دم"، فهو مبنيٌّ على تركيبٍ عميقٍ تقديرُهُ : " الغروبُ يلمسُ صوارى المرافئ بشمسٍ من دم " ، ولابد أن الشاعرَ أراد بالعدولِ عن هذا التقدير إبراز ما للمرافئ من تميزٍ خاص يراه متسقاً مع رغبته فى إبراز تفاصيل المكان الموصوف ، وفى كلمة" الغرب" عدولٌ ملحوظٌ عن الكلمة المألوفة : "الغروب"، وفائدتُهُ أيضاً إبرازُ ما فى الغروب من تعيين للمكان يتجاوب مع حدوده الأخرى فى القصيدة. ولتأكيد هذا المنحى جعل الشاعرُ الغربَ، الذى هو فاعلٌ للفعل" يلمس" فى السطر الأول، يقع على مفعوله فى أول السطر الثانى : " صوارى المرافئ "، كذلك تأخيرُ فاعلِ : "يمد" فى السطر الخامس إلى السطر الثامن : "شيخ" . وفى هذه المرة تتصل الأسطرُ من داخلها ؛ لأن كلمةَ" الشيخ " ليست قافيةً ككلمة "الغرب". من ثم يحقق الشاعرُ لتركيبه تماسكاً قوياً يقوم على طرفين لا يستغنى أحدهما عن الآخر .

ونلحظ كذلك فى هذا التركيب أن الشاعرَ لم يبنِ جملَهُ على مرجعٍ واحد، فكان ينتقل من فاعلٍ إلى فاعلٍ ومن ضميرٍ إلى ضمير، فالشيخُ الذى تحدَّث عن دجىً ضافٍ وأدغالٍ سرعان ما نقل الوصفَ إلى حديثٍ عن خصائص تلك الأدغال : " تلامح وسطها قمرُ البحيرة"، حتى وصل إلى القمر فعيَّن ملامحه : " يلثم العمدا ..

يمس الباب من جنبات المعبد الخالى "، وما إن يصل إلى المعبد حتى يشرع فى تعيين حدوده : " طواه الماءُ "، ومثل بدرِ شاكر السياب صلاح عبدُ الصبور فى بعض قصائده التى يقيمها على هذا اللون من الاتصال . يقولُ فى قصيدته " توافقات " (١٥) :

يعترينى المزاجُ الرمادىُّ، حتى تصيرَ
السماءُ رماديةً، حين تذبلُ
شمسُ الأصيل، وتهوى على خنجرِ
الشجر النقطُ الشفقية، تنزفُ
منها، تموتُ بلا ضجةٍ، ويوارى
أضالعها العاريات الترابُ الرميمْ

لقد عمد الشاعرُ إلى إبراز الشكل فى تركيب قصيدته ،ولذلك سماها " توافقات "، ومع التوازى المفترض فى دلالة كل جملة تتصل الأسطرُ اتصالاً ظاهراً، يدل عليه تعلقها النحوى بعضها ببعض، كما يدل عليه غياب التقفية الداخلية، خاصةً أن التصوير الممتد يركز على ما يسميه الشاعرُ المزاج الرمادى منعكساً على الشمس لحظة الغروب ، وهو الموقفُ الذى رآه الشاعرُ موتاً للضياء والوضوح والطمأنينة ، وجزءٌ من هذه الرمادية إيحاؤه البيّن بالتشفى من موت مظاهر الفرح فى وصفه الأخير: " يوارى أضالعها العاريات " .

والشاهدُ فى هذه النماذج أن فيها دليلاً على ارتباط الشعراء الرواد فى تلك المرحلة بالمفهوم القديم للشعر : " كلامٌ موزونٌ مقفى "، وأرادوا بهذا التشكيل المحكم أن يبرهنوا على قدرتهم اصطناع التشكيل التقليدى للقصيدة، كما أرادوا الدلالة على قدرة التشكيل

الجديد أن يفى بحاجات المجتمع النفسية، وحاجات الشاعر الجمالية فى قصيدته . ولذلك جاءت إشاراتهم موحية بهذا المقصد فى غير مواربة، وفى غير تأول (١٦).

وقد طور الشاعرُ الحديثُ، فى مرحلةٍ تاليةٍ، هذا المنحى إلى صورةٍ يمكن أن تعد اشتغالاً، لا من باب التنازع فى مرجعية الضمير، وإنما من جهة احتمال الوصل واحتمال الفصل فى القراءة. وهو يستفيد فى ذلك من الظاهرة القرآنية فى مثل قوله تعالى: "الم . ذلك الكتابُ لا ريبَ فيهِ هدىً للمتقين" (١٧)، حيث تدل علامة الوقف على جواز الوقوف عند لفظه تعالى : " لا ريب "، أو عند : "فيه "، مع وجوب الوصل فى أحدهما عند التوقف على الآخر فى المرة الواحدة.

وعلى الأول يكون المعنى أن القرآن الكريم كتابُ الله، ولا ريب فى كونه من عنده تعالى، وأن فيه هدىً للمتقين بجعل خبر لا النافية للجنس محذوفاً تقديره موجود وبجعل الجار والمجرور بعده خبراً للمبتدأ المؤخر "هدىً للمتقين " ، أما الوقوف على الثانى : " فيه "، فمعناه أن الكتابَ هادٍ للمتقين، ولا ريب فى هداه على جعل " هدى " خبراً للمبتدأ " ذلك " . والأمرُ كله مبنيٌّ على التنازع فى تعلق الجار والمجرور بما قبله أو بما بعده ، ولذلك كان الاختلاف فى التأويل، وإن لم ينفِ إثباتَ الحالين فى كل مرة، ومثل هذا التنازع فى تعلق شبه الجملة يظهر فى قول محمود درويش من " قصيدة الأرض"(١٨):

آذارُ يأتى إلى الأرضِ من باطنِ الأرضِ
يأتى، ومن رقصةِ الفتياتِ .

وفى هذا القول يتنازعُ شبهَ الجملة : " من باطن الأرض " التعلُّقُ بين فعل الإتيان الأول وفعله الثانى . والوقوف على آخر السطر الأول - أى جعله متعلقاً بالفعل "يأتى" الأول - يجعله دليلاً على أن المبتدأ الظاهر : " آذار " هو المصدر الداخلى للثورة فى نفس الشاعر. لكن المعنى فى مثل هذه الحالة يشوبه التمنى الذى يقلِّل من درجة الثقة فى تحقق الإتيان أما التعلقُ بالفعل : " يأتى " الثانى فيجعله تأكيداً للأول يضيف إيضاحاً وتعييناً لموضع الإتيان، أى أن درجة الثقة فى تحققه تزيد . وقد كان التكرار سبباً فى التنازع لا من جهة التعلق وحده، وإنما من جهة الإيهام بالاختلاف بين مصدر الثورة وهدفها . وسببُ ذلك تغير حرف الجر الذى تتعلق به غاية الإتيان "الأرض" ، وهذا يُحَوِّلُ التنازع إلى صراعٍ داخلى يحرك ثورةَ الأرض، ويفتح لها طريق الصواب.

ويتصل هذا النموذج بالاتكاء على التكرار الذى تحوَّل به الشاعرُ الحديثُ عن إفادة التأكيد فقط إلى التوضيح المفيد زيادةً فى المعنى، إلى جانب عمله على تقوية الصلة بين وحدات العبارة الواحدة لكونه يدور حول مركزٍ واحدٍ يصنعه الشاعرُ فى قصيدته . يقولُ صلاح عبد الصبور فى " أقول لكم "(١٩):

لأن الحبَّ مثلُ الشعرِ . . ميلادٌ بلا حسبانْ
لأنَّ الحبَّ مثلُ الشعرِ، ما باحت به الشفتانْ
بغير أوانْ
لأنَّ الحبَّ قهَّارٌ كمثلِ الشعرِ
يرفرف فى فضاءِ الكونِ . . لا تعنو له جبهةْ

وتعنو جبهةُ الإنسانْ
أُحَدِّثُكُمْ – بدايةَ ما أحدّثكمْ – عنِ الحبِّ

يفتتح الشاعرُ قصيدته بتعليلٍ يمهد لخطابه الآتى " أحدثكم "، والتعليلُ موقفٌ يوحى بأن الشاعرَ يتوقّع معارضةً لموضوع حديثه. وكأن الحبَّ أمرٌ برم الناسُ من الدوران حوله، لذا احتاج إلى تمهيدٍ يكشف عن جدة الحديث، ووجه مخالفته للتوقع ، ولما انتهى التمهيدُ إلى بيان موقف الشاعر من القول الذى هو مظهر الشعر، فقد أشار إلى حزنه لما آل إليه الشعرُ، كأنه يريد أن يبين طبيعته الحقة بوصفه حدساً بالواقع وكشفاً لمواجعه، وليس – كما شاع – غناءً على أطلال ذكراه ونقلاً حرفياً لتفصيلاته :

حديثُ الحبِّ يوجعنى ويطربنى ويشجينى

كل ذلك كشف عنه التمهيد الذى هو تكرارٌ لموقف المشابهة بين الحبِّ والشعر وهى مشابهةٌ عجيبةٌ لأنها تُدخل الغائبَ المجهول : "الحبَّ" فى الغائب المجهول الآخر: " الشعر " ، من ثم فهى عاجزةٌ عن تقديم تعريفٍ محددٍ لطرفيها، سوى ما يوحى به وجهُ الشبه بينهما من مفاجأةٍ وبوحٍ وقهرٍ وتسامٍ على مادة الواقع ، والمشابهة – على هذا النحو – تعبر عن فتنة الشاعر بموضوعها دون القدرة على امتلاك ناصية الطرفين المتواجهين، كما تدل على منافسةٍ بين الوعى والرغبة فى التسامى على معرفة موضوعه، سواءٌ كان ذلك الحب أو الشعر .

وقد دل الشاعرُ على هذه المواقف كلها بتكرارٍ اتخذ صورتين : تكرار التركيب، وتكرار الألفاظ، مع اختلاف المتعلق بالمكرَّر فى كل

مرة لتحقيق لونٍ من النمو فى دلالته ، من هنا تتغير الصورة المحمولة فى لفظ المتكرر، الأمرُ الذى يؤدى إلى زيادة الارتباط بين وحدات العبارة، ويؤدى كذلك إلى صناعة لونٍ من التطريب فى شكل قافيةٍ داخليةٍ معلقةٍ ، ويتضح ذلك فى قوله : " يرفرف فى فضاء الكون "، الذى تأخرت قافيتُهُ إلى السطر السادس : " وتعنو جبهة الإنسان"، ولو توقفت القراءة عند قافية السطر الثانى : " الشفتان" لكان الحب مثل الشعر ما باحت به الشفتان، وفيه إشارةٌ إلى إحساس الشاعر بتسامى الشعر، كما يتسامى الحب عن إدراك حقيقته .

هذا على تقدير " ما " فى " باحت " نافية ،أما جعلها اسماً موصولاً فمعناه أن الشعرَ والحبَّ كليهما يدخلان فى دائرة البوح الذى يرمز إلى الكتمان الضرورى لحياة الشعر وإلى استعظام حقيقته التى لا يمكن للغة أو للقول الوفاءُ بمطالبه، وتأخير القافية من السطر الخامس إلى السطر السادس يؤكد هذا المعنى، كما يشير إلى تضاؤل قيمة الإنسان فى العصر الحديث، ولذا لم يستطع الشاعرُ أن يكون كفواً للشعر، فغلبه القولُ دون أن يساعده على الارتفاع بجبهته الخاضعة ، ومن هنا يكون التكرار كشفاً عن مواقفَ متباينةٍ، ووسيلةً يتخذها الشاعرُ للسيطرة على قوة المركز المتكرر، يقول محمود درويش فى " أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسى " (٢٠) :

الكمنجاتُ تبكى مع الغجر الذاهبين إلى الأندلسْ
الكمنجاتُ تبكى على العرب الخارجين من الأندلسْ

يكرر درويش رمزه المختار : " الكمنجات " فى عشر مزاوجات، كل منها يبرز موقفاً من مواقفها، وإجمالها يتوزع بين ما تفعله وما تمثله، وهى كما تبين المزاوجة الأولى رمزاً للشجى والترقب. وربما تشير إلى سخرية مضمرة من العرب الذاهبين إلى الأندلس، والذهاب رمزٌ للتطلع والأمل، والأندلس رمزٌ للجنة الموعودة، والتعالق بينهما رمزٌ للاتكالية التى صاحبت العرب فى ذهابهم .

لذا لم يكن الذهابُ دليلاً على القوة بقدر ما كان دليلاً على الطمع وكانت العودة تحمل رائحة مهانة يمثلها خروج الضعيف من الأندلس، وبالتالى تمثل الكمنجات فى هذا الموقف صوت الأبناء الباكين على المجد القديم والوطن الضائع ، وإذا كانت دموعُ الأبناء قادرةً بنفسها على إزالة الظلام وبعث الثورة فى دم الأحفاد، فإن الكمنجات جمعت فى تلك الدموع أصول الحياة وأصول الموت، بين التطلع للمتعة والتطلع للفتح الجديد :

الكمنجات فوضى قلوبٍ تجننها الريحُ فى قدم الراقصهْ
الكمنجات أسرابُ طيرٍ تفرُّ من الراية الناقصهْ

على أن الشاعرَ لا يكتفى دائماً بضم وحدات التكرار إلى جوار بعضها، وإنما يوزع تكثيفها على مقاطع القصيدة المتتابعة، وغالباً ما تتصدر هذه الوحدات افتتاحيات المقاطع ؛ فتقوم بدور التصريع فى الشعر القديم، ليلفت النظر إلى افتتاح فصلٍ جديدٍ من القصيدة، أو إلى انحراف حركة المعنى لاتجاهٍ جديدٍ، يقول محمد عفيفى مطر فى "العرس العظيم" (٢١)

فى ليلةِ عرسكَ يا أيوبْ

سيحطُّ على مئذنة الصيفِ
قمرٌ ثلجيٌّ مصلوبْ

والشاعرُ يعتمد فى بناء هذه القصيدة على مستويين من الخطاب، أحدهما يفتتح القصيدة ويختمها :

يا جبلَ الشعرْ
طيَّرتَ ضفائركَ الصخريَّةْ

وهو مستوىً يشير إلى نفسه بوضوحٍ، وإلى معاناته من فقد التواصل مع روح الشعر . وأما المستوى الثانى فمستوى الرمز غير المباشر : " أيوب " الذى يحمل فى معناه صوت الشاعر بدلالة توحِّد الموقفَ بين الرمز والمرموز له فى المستويين من خطاب القصيدة :

- أيوبْ
طوَّحهُ العالمُ فى مشنقة الشمسْ
- يا جبلَ الشعرْ
طوَّحنى صمتُكَ فى مشنقة الشمسْ

وإذ يتغير الفعل المصاحب لوحدة التكرار، تنمو دلالةُ القصيدة حتى يصل التصويرُ فى جملته إلى تمثيل غلبة روح التشاؤم، وغياب القيمة المعنوية للفرح ، وفى عبارةٍ أخرى تشخِّص وحدات التكرار مستوياتٍ متعارضةً فى الخطاب العام للقصيدة، تؤدى فى جملتها إلى المواءمة بين متطلبات التشكيل إيقاعياً وتصويرياً ودلالياً .

من جهةٍ أخرى يبرز فى علاقات الاتصال بين وحدات المركب اللغوى أدوات العطف بوصفها وسائلَ مساعدةً، اتكأ عليها الشاعرُ فى الربط السياقى بين الجمل وفى تلوين الدلالة بحسب اتجاهات

المعنى، يقول صلاح عبد الصبور(٢٢) :

اللیلُ يا صديقتي ينفُضُني بلا ضمير
ويطلقُ الظنونَ في فراشيَ الصغيرْ
ويثقلُ الفؤادَ بالسوادْ
ورحلةِ الضياع في بحر الحدادْ

تدور تلك الأسطر الشعرية حول أثر الليل في نفس الشاعر كآبةً وشكاً، حتى يصل إلى فقدان الرؤية والوقوع في هوةٍ عميقةٍ من الحزن المتصل ، وقد اعتمد الشاعرُ في ربطها على التعلق النحوي بالمبتدأ الوحيد المتصدر لأوّل الأسطر ؛أي الليل، وعلى الواو بوصفها حرفاً دالاً على تراكم الآثار الناتجة عنه ، ولاختلاف طبيعة المبتدأ (اسم) عن أخباره المتوالية (أفعال مضارعة) بدا الفاعلُ صلداً جامداً لا يمكن تغيير طبيعته، ولقد أحاطت آثارُهُ المتموِّجة بالمفعول الوحيد في جملها المترابطة (ياء المتكلم) حتى أعطى ربط الواو بين الأخبار المتتابعة تماسكاً سياقياً بارزاً، وحوَّل المقطع إلى دفقةٍ شعريةٍ واحدة، يلزم فيها مراعاةُ الاتصالِ بين الجمل .

ولا يخلو ذلك من جورٍ على حق الفصل في إنتاج الدلالة ؛ لأن التركيبَ يعمدُ إلى إخفاء المبتدأ المقدَّر بعد الواو ، وكان للشاعرِ أن يقولَ : " الليلُ ينفضني، والليلُ يطلق الظنون، والليلُ يثقل الفؤاد" لكن حذف المبتدأ في كل مرة دلَّ على وحدة المرجعية وأعطاه تكثيفاً تصويرياً قادراً على تحويل طبيعته من الليل الفيزيائي المعروف إلى ليلٍ شعريٍّ مستمرة آثارُهُ، محيطةٍ بكل حالات الشاعر ، ويبدو الأثرُ نفسُهُ لاستخدام العطف بالواو في قول محمد عفيفي مطر من "

العرس العظيم " الذى مرَّ ذكره قبل قليل (٢٣) :

يا جبل الشعرِ
طيَّرتَ ضفائركَ الصخريَّةْ
فاختبأتْ فيها الشمسُ نهاراً بعد نهارْ
وانعقدتْ فى جنبيكَ عروقُ الثلجِ
وانطفأتْ فوقَ السفحِ النارْ

يعبر الشاعرُ عن إحساسه بالعجز لضياع وسيلته الأساسية فى العمل، أى روح الشعر الملتهبة، وذلك يظهر فى خطابه المتودد : " يا جبل الشعر " ، وتعمل الواو فى هذا السياق على بيان أثر فعل الشعر فى محبيه وفى نفسه، : " فاختبأت، وانعقدت، وانطفأت "٠ غير أنها بخلاف وظيفتها فى نموذج صلاح عبد الصبور ؛ حيث كانت تربط أفعالاً تعود إلى مركزٍ واحدٍ، تعمل على تضايف الأفعال الناشئة عن مصادر مختلفة، هى الشمس وعروق الشمس والنار، وبعبارةٍ أخرى تنطلق الواو بالدلالة فى قصيدة عبد الصبور من المركز إلى أفقٍ مفتوحٍ، وتصل الأفق المفتوح فى قصيدة عفيفى مطر وتعود بوحداته إلى رمزٍ كثيفٍ يلوِّن دلالتها الأولى ٠

وقد اقترن عمل الواو فى نموذج مطر بوظيفة الفاء الدالة على السببية فى علاقات الخطاب الداخلى للقصيدة (٢٤)، أى تخليق ما يشبه علاقة الشرط بين وحدات المركب اللغوى، يترتب عنها اختباءُ الشمس وإطلاق الضفائر الصخرية من عقال الشعر ، ولذا جاءت الواو لتضيف إلى الاختباء انعقادَ عروق الثلج وانطفاء النار ٠ ومثل هذه العلاقة تظهر فى قول محمد إبراهيم أبو سنة فى قصيدته "

صرخة الوداع (٢٥):

وهكذا أموتُ كلَّ ليلةٍ على سفينةٍ

.....

وأنتِ في أشعةِ الغروبْ

ترحلينَ نحو البحرِ

فتطلقُ الدموعُ صرخةَ الوداعْ

وتختفي ملامحي

ولا أرى سوى السحابِ يتْبَعُكْ

وتنصتُ الأشجارُ للرياحْ

لعل عطرك المنتشرَ الفواحْ

يجيء بالنبأ

فتكتسي الجذوعُ بالأزهارْ

وتنشط الأمواجُ في الأنهارْ

وتحضر النجومُ حفلةَ المساءْ

يترتب على رحيل المحبوبة كل ليلةٍ إطلاق الدموع صرخةَ الوداع واختفاء الملامح، وغياب الرؤية الواضحة، والتطلُّع للأنباء القادمة، وهي دائرةٌ متكررةٌ من ردود الأفعال يربطها بالمركز الفاءُ ، ثم تظهرُ الواو لتضيف إلى رد الفعل الأوليِّ تفاصيل أخرى تحدد بوضوحها الجزئيِّ الخطوطَ العامةَ لمركز الانفجار الدلالي في أثر الفاء ، ولما كانت الواو تعني المشاركة في العمل بين المعطوف والمعطوف عليه، فقد عملت الفاءُ على التسارع بحركة العطف، وبعملية إنتاج الدلالة، الأمر الذي يصاحبه الإيحاءُ بزيادة انفعال الشاعر في هذا الموضع،

وبغلبة الحس الغنائى .

ويترجم ذلك عملياً فى تكثيف الاستعارة، والاتكاء على الكناية لتوصيل المعنى وذلك يعنى اختفاء الأصل المادى لطرفى المجاوزة وإبراز الوجه النهائى للمشابهة . وغالباً ما يكون هذا الوجهُ حدساً مفرقاً فى الخيال لا يمكن رده إلى الواقع إلا بتأويلٍ بعيدٍ، كما فى قوله : " ولا أرى سوى السحاب يتبعك " ، ويلزم لفهم هذه العبارة تعيين العلاقة بين السحاب والمحبوبة، حتى يمكن فهمُ دلالة الاتباع بينهما ، غير أن هذه العلاقة غائبةٌ فى خطاب القصيدة، لا يمكن استيعابُها إلا بأن نعدّها علامةً على الانتشاء العاطفى، ودليلاً على رؤية الشاعر المتسامية لجوهر المحبوبة .

ولما أدرك الشاعرُ قدرة العلاقة بين الفاء والواو على دفع الدلالة إلى أفقٍ بعيدٍ عملَ على الاستفادة منه مجدداً فى توليد دائرةٍ متداخلةٍ مع سياق الأثر الأول لمركز الفاء ، وبعبارةٍ أخرى جعل مجىء النبأ - يقصد عودة المحبوبة - سبباً لاكتساء الجذوع بالأزهار ، وبالطريقة نفسها تربط الفاء بين السبب والنتيجة فى مركز التسارع الدلالى، ثم تظهر الواو لتضيف إلى رد الفعل الأول تفاصيلَ أخرى تؤكد تحقّقه، مصحوباً بالنشوة الغنائية والإغراق الاستعارى فى عملية إنتاج الخيال ، والنتيجة النهائية لذلك أن رُدَّت للشاعر قدرتُه على الرؤية، ورُدَّت له ملامحُه، ورُدَّت للطبيعة مظاهرُ حسنها.

ومعنى ذلك أن الشاعرَ صنع بتكرار أداة العطف مفارقةً داخليةً، قسمت الخطاب قسمين متواجهين، ومن التعارض بينهما برز التوتر

الشديد خلف عبارات الشاعر المتسارعة ، كما كان التكرار والتعارض سبباً للعودة بحركة الدلالة إلى مركز انبعاثها (رحيل وحزن - عودةٌ وفرح)، أى سبباً لتكثيف المعنى فى نقطةٍ واحدةٍ ، ومن هنا جعل هذا التكثيف أفق الدلالة مغلقاً لا يمتد فى اتجاهاتٍ متباينةٍ، لكنه متسعٌ فى داخله ؛ فهو يبرز تفصيلاتٍ ويضيف إيضاحاتٍ تنمو بالمعنى الكلى، وتؤكد جزئياته المتضايفة .

وإذا كانت الفاء فى النماذج السابقة ترتبط بالانفعال العاطفى المبالغ فيه، فإنها فى نماذج أخرى ترتبط بالحدة العاطفية وقسوة الحكم النفسى المصاحب، والفارق بين الحالين أنه فى هذا الموضع تتبع طلباً صريحاً فى الخطاب يكون غالباً فى صورة فعل الأمر . وفى هذه الحالة لا تبرز الفاء نتيجة لما قبلها فى شبه علاقة الشرط التى تقوم بتأسيسها ، وإنما تقدم تفسيراً للطلب يمكن أن نعده غاية الطلب العاطفى للطلب المقدم فى العبارة، وبعبارةٍ أخرى، يتقدم السبب ونتيجته على الطلب، ولا يظهر فى العبارة إلا ضمنياً بوصفه شرطاً ضرورياً يتقدم على وجود الطلب وعلى تفسيره ، يقول محمد مهران السيد فى " الفرس العذراء " (٢٦)

هذى البنتُ المجبولة من نعم الدنيا وخرافاتٍ وأساطيرْ
ألمحُها ؛ فأكادُ أطيرْ
لا أعرفُ مَنْ منّا العاشقُ والمعشوقْ !!
لا أعرف إلا أن لقاءَ المجنونيْن حريقْ !
فاصرفْ عنى بالله عليك الأوجاعْ
فأنا ملتاعْ

وأنا حين توافيني أرتاعْ

وأجدِّفُ، فالحبُّ كما تعرفُهُ سلطانْ

سلطانٌ شرسٌ، أو دمويٌّ لا يقبل إلا أنْ أنصاعْ

تظهر الفاء فى هذا النموذج ثلاث مرات، فى المرتين الأوليين تقوم بتأسيس العلاقة الشرطية، كما فى النماذج السابقة ؛ وذلك فى قوله " ألمحها فأكاد أطير "، وقوله " لا أعرف ... فاصرف عنى"، والعلاقة الضمنية فى الحالين تقوم على السبب والنتيجة . أما فى المرة الثالثة التى يقول فيها " فأنا ملتاع" فإن الفاء تقدم تفسيراً للطلب المتقدم عليها : " فاصرف عنى "، ويظهر فى هذه التفسيرات : " ملتاع، أرتاع أجدف " حدةٌ عاطفيةٌ وتوترٌ نفسيٌّ لا يتيح الفرصة لأن تتبسط الأحاسيس ولأن يعمل الخيالُ على مد العلاقات الاستعارية مداً ظاهراً .

وهنا يكتفى الشاعرُ بالإيحاء المصاحبِ للتفسيرات المقتضبة المتوترة، وهى فى هذا النموذج الألم والخوف والتخبط، لكنها لا تخلو من إيحاءٍ بالنشوة والمتعة بسبب اقتران الفاء الدالة على التفسير بالفاء الدالة على علاقة الشرط ، ومن ثم تمضى الدلالة فى خطٍّ متقدمٍ إلى الأمام على خلاف ما ظهر فى قصيدة محمد إبراهيم أبو سنة التى بنيت فى مقطعها السالف على إبراز التناقض بين مركزى الفاء المصاحبين لعلاقة الشرط الضمنية .

وفى الإطار نفسه يستخدم الشاعرُ الحديثُ حرفَ الاستدراك :" لكن " ليدل على المغايرة السياقية، وعلى انحراف الدلالة فى مسارٍ مخالفٍ لتوجهها الأول ، وبهذا يصنع توتراً داخلياً فى بناء العبارة

يقود إلى المقارنة بين حالين متنازعين يصورهما الشاعر، يقول أمل دنقل من قصيدته " الورقة الأخيرة – الجنوبى "(٢٧) :

كان يسكنُ قلبى
وأسكنُ غرفتَهُ
نتقاسمُ نصفَ السريرِ
ونصف الرغيفِ
ونصف اللفافة
والكتبَ المستعارةْ
هجرته حبيبته فى الصباح فمزَّق شريانه فى المساءْ
ولكنه بعد يومين مزَّق صورتها ..
واندهشْ
خاض حربَيْن بين جنودِ المظلاتِ
لم ينخدشْ
واستراح من الحربِ
عاد ليكسبَ بيتاً جديداً
ويكسبَ قوتاً جديداً
يدخِّن علبة تبغٍ بكاملها
ويجادل أصحابَهُ حول أبخرة الشاى..
لكنه لا يطيلُ الزيارةْ

تظهر " لكن " فى هذا المقطع مرتين فى مواضع مفصلية تصنع هوةً بين الذات الشاعرة وضمير الغائب الموصوف ، وبظهورها تغلب دلالةُ النفى على الصورة الكلية بالمخالفة لما تؤسسه " كان " بطبيعتها

الوصفية التقريرية ، لذلك تسيطر المفارقة فى المقابلة الضمنية بين "كان " ولكن " . والنتيجة النهائية لما تصنعانه من توترٍ تكمن فى الحكم بعدم اتفاق صوت الشاعر مع صوت الضمير الغائب رغم ما توحى به " كان " من اتفاقٍ تام بين الطرفين .

والشاعرُ حين يحس بالمرارة - كما يقول - يتجاوز بالمفارقة التعبير عن الخيانة أو عن الوحدة المادية، إلى التعبير عن إحساسٍ عميقٍ بالعزلة، يتناول الظاهر الداخلى والخارجى فى حياته ، ومن اللافت فى هذا الشعر أن استخدام " لكن " اقترن غالباً بالفعل "كان" فى النماذج المختلفة لدى شعراء الخمسينيات والستينيات، وهذا هو عز الدين إسماعيل يقول فى " اختلاس " (٢٨) :

كان يقاسمنى خبزى حتى يشبعْ
يشربُ من مائى حتى يروى
لكنِّى ذات مساءْ
أبصرتُ به يختلسُ رغيفَ الخبزِ وكوبَ الماءْ

ومن الواضح أن الشاعرَ يستفيد من دلالة الفعل " كان " فى تأسيس حالةٍ أولى للراوى وللمروى عنه ، وفيها يظهر تفانى الراوى فى خدمة صاحبه ، ثم تأتى المفاجأة حين يحاول المرويُّ عنه الاستئثار بأدوات الحياة ، ولاشك أن الإيحاء العامَ لنموذجى عز الدين إسماعيل وأمل دنقل يصب فى اتجاهٍ واحدٍ للدلالة، يعبر عن وجهٍ من وجوه الخيانة التى تنتهى إلى التعبير عن الفقد والإحساس بالعزلة ، غير أن قصيدة أمل دنقل تركز على بيان الوجه الإنسانى لضمير الغائب وتلتمس له ضمنياً العذر فى التخلى عن واجبات

الصداقة، بل إنها توحى فى مستواها العميق بإحساس قاسٍ بالفقد، يتمنى معه الشاعرُ لو استمر صديقه على قيد الحياة، وإن تخلى عن مصاحبته .

ونموذج أمل دنقل فيه بسطٌ للعبارة، ولذلك حفلت قصيدته بتفاصيل واقعية، تربط الدلالة بالمجتمع فى زمنٍ بعينه ، ومن ثم اختفى المجاز الصريح وراء الكناية البعيدة ، أما نموذج عز الدين إسماعيل فقد اعتمد على الكناية المكثفة وأطلق دلالتها من التقيد بالزمن ، لهذا انصرف تعبيرها إلى تمثيل موقفٍ إنسانيٍّ عام، فى حين انصرف تعبير أمل دنقل إلى كشف التوتر الذى يكمن خلف الموقف . وفى النموذجين استفاد الشاعران من علاقة التقابل بين دلالة الوصف فى " كان " ودلالة الاستدراك فى " لكن " فى حدود ما أراداه من التعبير ، وقد لا تدل " لكن" على المغايرة فحسب، بل يتحول بها الشاعرُ إلى إفادة التأكيد متخلياً عن المفارقة، ومبرزاً حقيقة الخبر الذى يسبقها ، يقول أحمد عبد المعطى حجازى فى"طيور المخيم"(٢٩):

لا أبشِّر بالموت !
لكنه سيكون حضارتكمْ
أيها القادمون لنا بالتوابيت محشوَّة بالبنادقِ
لستُ أبشرُ بالموتِ !
لكنه سيكون حصيد محاريثكمْ
ورفيق مواليدكمْ
وضجيعَ نسائكمُ . . الموتُ !

يتوجهُ خطابُ القصيدةِ فى هذا المقطع إلى التهديد غير المباشر، ليبين عاقبة الإصرار على اغتصاب الحقوق المشروعة للشعب الفلسطينى وتتكرر كلمة" لكن " مرتين، مفسرةً فى المرة الثانية طبيعة الحضارة القائمة على التوابيت والبنادق، وليس ذلك إلا الموت الذى هو حصاد الموت المزروع فى باطنها، رفيقاً للمستقبل " مواليدكم " وهادماً للحاضر " نسائكم " .

ولا يغيب فى هذا التركيب الإيحاء البارز للفعل " أبشر " الدال على غير قيمته المألوفة ، كما لا يغيب فائدةُ تحويل النفى من الحرف " لا" إلى الفعل " لست "، تحويلاً يدل على زيادة التأكيد من باب زيادة المعنى لزيادة المبنى، ولكون الفعل بطبيعته أقوى من الحرف فى الدلالة

٤- المركب الإنشائى :

من المعروف أن المركب الإنشائى يمثل ذروةَ الانفعال الدلالى فى مركزٍ يعجز الوصف الإخبارى عن تتميم معناه ، وإذا كان للشاعر القديم باعٌ طويلٌ فى استخدامه للفت انتباه القارئ، وإشراكه معه فى العاطفة المسيطرة، كما فى افتتاح المقدمة الطللية، فقد عمل الشاعرُ المعاصرُ على التحرك بهذه الدلالة الثابتة بجعل المركب الإنشائى ركناً أساسياً فى حركة المعنى، فلا يعود مجرد أسلوب انفعالى يتصدر المناطق المفصلية ويدل على انحراف الدلالة فى متن القصيدة ، يقول صلاح عبد الصبور فى المقطع الخامس من قصيدته " أقول لكم " (٣٠) :

إلىَّ، إلىَّ يا غرباءُ، يا فقراءُ، يا مرضى

كسيرى القلبِ والأعضاء، قد أنزلتُ مائدتى
إلىَّ، إلىَّ
لنطعمَ كِسْرَةً من حكمةِ الأجيال مغموسةً
بطيش زماننا المراحْ
نكسِّرُ، ثم نشكر قلبنا الهاوى
ليرسينا على شط اليقين، فقد أَضلَّ العقلُ مسرانا

يفيد الشاعرُ من قيمة التصوُّف فى حياتنا ليعقد مقارنةً بين العقل رمز المادى الفارغ، والروح رمز الحدس الباطنى الصائب، كما يفيد من التراث المسيحى فى إنزال المائدة ليحيط دعوته بجوٍّ من القداسة يلمس النفوس المتطلعة إلى المعرفة، ويشجع المريدين على الاستجابة لدعوته على لسان القديس الذى يمثل رمز البحث عن الحقيقة فى عالمٍ زائف، ولذلك فإن من يعيشون فى هذا العالم غرباء فقراء مرضى قلبهم كسير ٠٠ إلخ ٠، وقد استدعت القصيدة هذا الصنف من الناس باستخدام النداء، فكان العالمُ المعروفُ كله غريباً وفقيراً ومريضاً، ومن ثم أصبح النداءُ ركناً مؤسساً فى حركة الدلالة، ولو كان محذوفاً لتعلق صوتُ القديس بنفسه، ولصارت دعوته التى تحصر النداء " إلىَّ، إلىَّ " فارغة من قيمتها، أى أن النداء كان سبباً فى إبراز التضاد بين العالمين النقيضين، وبسببه دخل جنس الإنسان فى المنادى ٠

وقد جعل الشاعرُ جملتى التأكيد " قد أنزلت مائدتى، فقد أضل العقل مسرانا " فى ختام النداء تفسيراً لدعوته، ومن ثم عمل الخبر الوصفى على ربط القيمة الانفعالية للإنشاء بالوعى المادى لدلالته فى

التأمل العقلى ، وهى قيمةٌ تتمثل فى زحزحة المنادى عن طبيعته الإنسانية الأولى، وفى التعويض عنها بالصفة الحصرية فيها " غرباء، فقراء ... " ولهذا أصبح المنادى رمزاً للإنسانية الغافلة المحتاجة لمن يقيل عثرتها الروحية، وأصبح أسلوب النداء كله رمزاً لأفق الإنسان بما فيه من خوف واغتراب وحزن يميز صوته المعاصر، ولم يكتف الشاعر المعاصر بتجاوز القيمة الانفعالية للنداء فحسب، بل جعل الأسلوب كله عمدة فى بناء إيقاع القصيدة، فكان النداء كلمة القافية فى قول أحمد حجازى من قصيدته " الأمير المتسول"(٣١):

لا تسخرى من منظرى أيَّتها الهرَّةْ

لو تصحبيننى

ترين مجدى، وترين صورتى

وتشربين قهوتى المرَّةْ

كانت الهرة المخاطَبة فى هذا المقطع تمهيداً إيقاعياً يبرز المفارقة بين طبيعة الهرة - المكر والعبث والتلوُّن - وطبيعة الأمير الذى أضاع التاج، فصارت قهوته مرة رمزاً للألم والمعاناة . ومع وجود الشرط المفيد للامتناع تكون الرؤية محالة والمشاركة فى الشراب شيئاً بعيداً ، ولهذا يكتسب النهى المتصدر إيحاء بالإباء يشوبه الحزن ، وكأن هذا الإباء حصن أخير يواجه به الأمير عبث الهرة المتحكمة فى إيقاع حركته .

ويلحظ فى أسلوب النداء، كما فى نموذج صلاح عبد الصبور، تحول المنادى عن طبيعته الإنسانية ليكتسب بالوصف المضمر فى

اسمه بعداً استعارياً يبرز التضاد بين صوت الذات الشاعرة والمخاطب الذى تتوجه إليه القصيدة ، وهذا يشير إلى طبيعة تعامل الشاعر المعاصر مع الأسلوب الإنشائى عامةً، ومع أسلوب النداء بوجهٍ خاص من جهة كونه وسيلةً لدمج الرؤية الشعرية فى مركز التوتر الانفعالى فى عبارته الشعرية ٠

وقد أضاف اقتران النداء بأسلوب النهى " لا تسخرى " عمقاً لهذا التوتر، فالطلب يحمل فى ثناياه إيحاءً بالضراعة يؤكده الشرط الممتنع " لو تصحبيننى " الذى يفسِّر بنفسه وجه الطلب فى النهى٠ ومع كون النهى وجهاً مقابلاً للأمر، يقوم بوظيفته فى العبارة، فإن الضراعة المشار إليها تُواجَهُ بلونٍ من الاعتداد بالنفس ، وتُظهر النماذجُ المختلفة – فى أكثر الأحوال – اقتران الطلب، نهياً وأمراً بأحد أسلوبى الإنشاء : النداء أو الاستفهام ، وفى هذا الاقتران إشارة إلى وظيفة الطلب الذى يبرز التوتر المصاحب لدلالة الإنشاء ٠ ومن أكثر النماذج دلالةً فى هذا الموضع النهى فى قصيدة أمل دنقل " لا تصالح"، يقول(٣٢):

لا تصالحْ
ولو منحوكَ الذهبْ
أترى حين أفقأ عينيكَ،
ثم أثبِّتُ جوهرتين مكانهما
هل ترَى ؟
هى أشياءُ لا تُشترى٠٠٠

لا يكتفى الشاعرُ بأن يفتتح بالنهى الذى تتخذ القصيدة منه

عنوانها وإنما يجعله علامةً مفصليةً فى صدر كل مقطع، ثم يختتم القصيدة به ، وتكرار النهى على هذا النحو يبرز فى معناه حدة الأمر المضمر، كما لو كان قال " خاصم " ، ومع ملاحظة العلاقة بين النهى وما يتلوه من أساليب خبرية تتجلى قيمةُ النهى بوصفه نتيجةً لأسبابٍ يفسرها الخبر المصاحبُ ، ولو تأخر النهى إلى نهاية المقطع لَفَقَدَ انفعاليته المعبرة عن ألم الجموع التى يمثلها صوتُ الشاعرِ، والنهى، على هذا النحو، صرخةٌ ممتدةٌ فى الزمن مليئةٌ بالضراعة . والامتداد فيها يأتى من اقترانها بالشرط الممتنع الذى يدل على انتهاء الغاية " ولو منحوك الذهب"، ثم يأتى الاستفهامُ الذى يقومُ بدور التشبيه التمثيلى " أترى حين أفقأ عينيك .. هل ترى ؟ "، ليدل بمفارقته للشرط الممتنع وبالتقرير على ضرورة الاستجابة لصوت الجموع " لا تصالح " حتى يظل التماسك الضمنى، أى الماضى والمستقبل المشترك، فاعلاً فى حفظ أواصر الود بين أفراد المجتمع الواحد .

ويبدو النهى فى جملته أقل استخداماً من الأمر، ولا تفسير لهذه الظاهرة إلا أن يكون تفضيل الشاعر المعاصر لأسلوب الأمر - مبنياً على ما فيه من حدةٍ ومن دلالةٍ واضحةٍ - على الطلب الذى يتلوَّن بتلوُّن سياقات قصائده . يقول محمد مهران السيد فى قصيدته "من كتاب العشق " (٣٣) :

هذا دمى،

فتألَّقى يا أمُّ .. فيهْ

إنْ كان باراً .. قرِّبيهْ

أو فاطرحيهْ

هذا العناقُ سعيتُ مشتاقاً إليه يخضُّنى و أذوب فيهْ

يقوم الأمرُ فى هذا المقطع بدور الجواب فى جملة الشرط، كما لو كان مسبوقاً بطلبٍ، خاصةً أن المبتدأ اسمُ إشارةٍ يوحى بمعنى الأمر وأن الفاء توهم بفاء الجواب فى طلبه ٠ ،وتأتى جملة الشرط بعده " إن كان ٠٠ " لتؤكد هذا المنحى فى تركيب الدلالة والأمر المعنىُّ فى العبارة " فتألقى " يشى بنبل العطاء وبالرغبة الصادقة فى التودد للمنادى " يا أم " الذى يرمز للوطن ، ويكشف هذا الوجهَ بوضوحٍ الأمرُ التالى فى جواب الشرط " قربيه، فاطرحيه "، لأنه يبين استعداد الذات الشاعرة لتحمُّل النتائج المحتملة لعملية التألق، إلا أنه يوحى فى الوقت نفسه بثقةٍ كبيرةٍ تشجع الذات الشاعرة على المضى فى طلبها ٠

ويجىء التفسير الخبرى فى نهاية المقطع مبرزاً الانفعال الكامن فى دلالة التضاد بين شقى الجواب " قربيه ٠٠ فاطرحيه " ، وإذا كان التقريب رمزاً للمغفرة والرعاية المشمولين بالحب، فإن الاطراح ليس رمزاً للنفور والإبعاد فحسب، وإنما يتضمن العقاب الملائم ٠ لكن رغبة الذات الشاعرة فى التخلص من ألم العزلة تجعلها مستعدة لخوض غمار تلك التجربة القاسية فى اختبارٍ حقيقىٍّ لمتانة العلاقة بين الوطن وأبنائه ، وإذا كان الخطابُ بوجهٍ عام مغلقاً فى قصيدة مهران السيد فإنه يتخذ منحىً إنسانياً أوسع بتوجهه إلى عموم المخاطبين فى قصيدة محمد إبراهيم أبو سنة " البحر موعدنا "، يقول(٣٤)

جازفْ ولا تأمنْ لهذا الليلِ أنْ يمضى
ولا أنْ يُصلحَ الأشياءَ تالفْ
هذا طريقُ البحرِ
لا يفضى لغير البحرْ
والمجهولُ قد يخفى لعارفْ
جازفْ
فإن سُدَّتْ جميعُ طرائق الدنيا
أمامكَ فافتحها ، لا تقفْ
كى لا تموتَ وأنتَ واقفْ

وتتأسس الدلالةُ فى هذه القصيدة على تكرار فعل الأمر " جازف " الذى يرمز لاقتحام المجهول ومواجهة الخطر ، وتتأسس كذلك على التفسير المصاحب له : " البحر موعدنا ، هذا طريق البحر لا يفضى لغير البحر " ، والمعنى أن مواجهة الخطر السبيل الضرورى الوحيد لإصلاح المجتمع . وأدى اقتران الأمر " جازف " بالنهى " لا تأمن " إلى أن يكتسب عمقاً بالنفى الواضح لإمكان أن يكون الاستسلام سبيل النجاة، وفى معناه جوابٌ لمن يعترض معتقداً أن عدم المجازفة تجلب الراحة وتحقق المنفعة ، ومن ثم كان النهى إضافةً ضروريةً تكشف عن خطأ المعتقد لمن يرغب عن الاستجابة لصوت العقل ولفعله فى " جازف "، وكما ظهر فى قصيدة مهران السيد فإن توظيف الأمر فى هذا النموذج يقترن بتحويله عن الغاية المادية إلى بعدٍ استعاريٍ ذى وجهٍ إنسانى، كما يقترن بالمجاز الذى يقوم على الكناية وحذف كل التفصيلات المادية التى تربطه بسطح الواقع ،

وتبقى الدلالة العميقة للمجاوزة هى المعقد الحقيقى للصلة بين طرفى الإنشاء فى علاقة الطلب الظاهرة ، وهى علاقةٌ أقوى من التفسير المباشر للطلب، وتحتفظ للإنشاء بصبغته الإنسانية التى تبرز الانفعال الكامن فى صوت الأمر وطبيعته الممتدة .

وكثيراً ما يلتف الأمر ليعكس العلاقة بين المتكلم والمخاطب، فيكون ضمير الغائب هو الفاعل الضمنى فى العبارة، وتكون الذات الشاعرة هى المقصودة بدلالة الطلب كما فى قول محمد أحمد حمد من قصيدته " أغنية النار "(٣٥)

حدَّثتنى النارُ أنْ أرشفَ منْ فيها ملايين القُبلْ
قالت امْسح وجهكَ المُجهَدَ فى خدِّى
وداعبْ قصتى
قالت اكْشف فتحةَ الثوب، ونمْ بين النهودْ
قالت اشْرب من نبيذى،
وتطهَّرْ فى ينابيعى
لكى تشعلَ جوفَ الهاويةْ

النارُ فى هذه القصيدة ترمز، كما هو معروفٌ فى تاريخها الميثولوجى إلى المعرفة، لكنها أيضاً تستحضر من تاريخها القريب فكرة الثورة ، ومن ثم يدعو خطابها الممتد إلى الثورة على الجهل وإلى اجتراح المعرفة الضرورية لحياة الإنسان ، ومع هذا العنف المصاحب تتزيا النارُ بصورة الأنثى، ولذا يرق صوتها فى دلالة الطلب المتكرر " امسح، اكشف، اشرب، تطهر " مع اقتران الطلب بفعل الحب. وفيه دلالة على قيمة المعرفة للإنسان ؛ فهى الشرط

الضرورى للحياة، لا يضمن الإنسان لنفسه حياةً أو مستقبلاً بغيره، والتحول المشار إليه فى مسار الأمر من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب يرتبط غالباً بفعل القول على النحو الذى تظهره القصيدة، وعلى النحو الذى يظهر فى قول محمد عفيفى مطر من قصيدته "اكتمل ذبيحاً "(٣٦):

عندَ باب الخان أرخيتُ اللجامْ
وتركتُ السرج، ألقيتُ عن الوجه اللثامْ
قلتُ : فليعرفْنى ولأمشِ لا سيفٌ ولا
رمحٌ ولا دُرَّاعةٌ من وبرِ النوقِ ،
وقلتُ : اخطبْ إلى أى مليكٍ بنتَهُ
تستكمل الأربعَ زيجاتٍ
وسقتُ الأهل من خلفى قبيلاً فقبيلاً

يتمثل الشاعرُ فى هذه الأسطر مسرى البطل الذى يقوم برحلته الحاسمة لاقتناص جوهر الحياة. وفى هذه المرحلة يقرر أن ينتسب إلى الجماعة متسلِّحاً بذاته، مترفِّعاً عن كل وسائل الاستعلاء، ويمثِّل فعلُ القول فى هذا المقطع التأمُّلَ فى جوهر الحياة واتخاذ القرار المناسب، وفعل الأمر هو التفسير الذى يجلو نتيجة الحوار الداخلى فى ذات الشاعر وبخلاف ما كان عليه الحالُ فى نموذج محمد أحمد حمد يتداخل صوتا الشاعر وضمير الغائب ليصيرا عقلاً واحداً وقلباً واحداً، فيمثل فعلُ الأمر مجلى الوعى متسلطاً بمنطقيته على صوت العقل ، غير أن فعل القول يخفِّف من حدة التوجه الآمر، ويمنح الطلبَ حساً إنسانياً تكشف عنه الرغبة المشار إليها فى الانتساب

لعلاقات المجتمع المألوفة من إصهار وتكوين أسرة .

وتتأكد العلاقةُ نفسها بين فعل القول والطلب حين يكون أمراً يتوجه إلى الذات الشاعرة بملاحظة العلاقة نفسها بين النهى وفعل القول كما فى قصيدة صلاح عبد الصبور" الظل والصليب "(٣٧):

قلتمْ لى :

لا تدْسُسْ أنفك فيما يعنى جاركْ

لكنى أسألكُمْ أنْ تعطونى أنفى

وجهى فى مرآتى مجدوعُ الأنفْ

والشاعر فى هذا النموذج يستغل الصيغة الطلبية " لا تدسس " فى تأسيس علاقةٍ متوترةٍ تبرز المفارقة بين الفعل واستجابته، وما ترتب على ذلك يحمل على السخرية، ففيه يحول الشاعرُ القيمة المجازية فى الطلب - أى تجنب الوقوع فى مشاكل التعرض لأمور الساسة - إلى فعلٍ مادىٍ مهين : جدع الأنف ، واستدراكُ الشاعر على النهى : " لكنى أسألكم أن .. "، ليس إلا اعتراضاً على سلبه الحق فى معرفة قدر وجوده، ومشاركة جاره المزعوم حرية العمل .

وفى الإطار نفسه عمل الشاعرُ المعاصر على الاستفادة من أسلوب الاستفهام فى إبراز مواقفه الانفعالية المختلفة ، وإذا كان الاستفهام فى الشعر القديم يمهد لجو القصيدة (٣٨)، فإن الشاعرَ المعاصر جعله وسيلةً لنقض الواقع وللتعبير عن موقفه من المجتمع، هكذا يقول أمل دنقل فى " من مذكرات المتنبى " (٣٩):

(ما حاجتى للسيف مشهورا

ما دمتُ قد جاورتُ كافورا)

"عيدٌ بأيَّة حالٍ عدتَ يا عيدُ ؟ "
بما مضى ؟ أم لأرضى فيك تهويدُ؟
نامتْ نواطيرُ مصر عنْ عساكرها
وحاربتْ بدلاً منها الأناشيدُ !
ناديتُ : يا نيلُ هل تجرى المياهُ دماً
لكى تفيضَ، ويصحو الأهلُ إنْ نودوا ؟
" عيدٌ بأيَّة حالٍ عدتَ يا عيدُ ؟ "

يتمثل أمل دنقل موقف المتنبى من كافور الإخشيدى، بل ويتمثل عبارته فى أبياته المشهورة (٤٠) ويتخذها وسيلة لنقد المجتمع بعد نكسة يونيو السابع والستين وتسعمائة وألف ، ولطبيعة الحدث السياسى ينتقى الشاعرُ ألفاظه انتقاءً دالاً : " تهويد، عساكرها، الأناشيد " ، وهو الانتقاءُ الذى يحرِّك دلالتها من إطار الموقف الشخصى للمتنبى إلى موقفٍ عام تمثله الذات الشاعرة، لذا تخرج الألفاظ عن مفهومها المعجمى إلى معنىً مجازىٍ فى سياق القصيدة، وأول ذلك " جاورت " التى تدل على الاحتماء، لكنها فى السياق الجديد تدل على المصاحبة والرضا بالواقع الجديد . وكأنَّ الشاعرَ يستبصر متخوفاً مستقبل العلاقة بين الغريمين : العرب والصهاينة، لذلك حلت الأناشيد فى الحرب المقدسة محل العساكر النائمة عن حماها .

من ثم أصبح الاستفهام استبصاراً يرزح تحت وطأته الشاعر . وإذا النيلُ ساكنٌ لا يجرى دماً كما يريد له الأحرار، وإذا الأرض تتهود عاماً بعد عام ! ، ومن المؤكد أن صيغة الاستفهام كانت

المحرك الأساس لهذه الدلالات من منطلق كونها اعتراضاً ساخراً يزرى بالواقع : " ما حاجتى للسيف مشهوراً "، وتتأكد الزراية باستعادة عبارة المتنبى الدالة : " عيد بأية حال عدت يا عيد ؟ " ، وفى هذا دلالةٌ على قيمة الاستفهام إذ يريد له الشاعرُ أن يفتح آفاقاً لا يعبر عنها الوصف الخبريُّ التقليدى ، ولذا يقول أحمد كمال زكى فى ختام قصيدته " باقة مرّ " مستفيداً من الطاقة الانفعالية للتساؤل(٤١) :

كمْ يساوى العزُّ إنْ كان الرَّقَمْ
فى سجلات الملايين ألوفا
ثمَّ يأتينا الذى يسقى الردى فظاً عطوفا ؟

وتتحدث القصيدة عن الجبار الذى رقد وترك " أورشليم " عاجزةً فى مواجهة " عزرائيل " ، وتحفل بمجاوزةٍ كثيفةٍ لا تكشف عن حدودٍ ماديةٍ واضحةٍ، بل تحفل بإشاراتٍ موجزةٍ لذلك الجبار، ولموقف "أورشليم " فى مواجهة الموت، يأتى أسلوب الاستفهام ليمنح الإيجاز اتساعاً يكشف عن وجوه الدلالة الغامضة ، ولا يتطلب التساؤل إجابةً ، لكن مع وجود " كم " الخبرية الدالة على المبالغة، يصبح الجوابُ المحتمل : " يتطلب تحقيق العز أكثر من كوننا ألوفا " ٠

ومن ثم يكون المعنى الحقيقى أن تفاخرنا بالكثرة لا ينفع فى طلب العز وتحقيق النجاح وفى ذلك نقضٌ لموقف المجتمع الذى اطمأن إلى عدوه دون النظر إلى كيفية توظيفه ٠ وفى توصيف العدو الذى يأتينا " فظاً عطوفاً " إبرازٌ للسخرية المرة من ذواتنا الساكنة، ودعوة للثورة على استسلامنا البغيض وارتباط أسلوب الاستفهام بفكرة الثورة فى

هذا الشعر ليس غريباً، ولاسيما فى مراحله الأولى إبان المد القومى، يقول أحمد عبد المعطى حجازى فى " دماء لومومبا " (٤٢)

قولوا لماذا لم ترَوا دماءهُ على يدى
تسرى كما يسرى الحريقْ ؟
قولوا لماذا لم يصِحْ بى صائحٌ على الطريقْ
يا قاتل المسيح قفْ !
قولوا لماذا لم يكْحَلْ عينه يومَ الردَّى مرأى صديقْ
يا منْ جدلتمْ فوق رأسه السقفْ
يا منْ بكيتمْ تحتَ صوته العميقْ
تأملوا أكفَّكمْ
إنِّى أرى دماءهُ فى كل كفّ !

والشاعرُ يفيد من صيغة الاستفهام فى مجاوزة مفهوم الإنكار الذى يصاحب الاعتراض الظاهر فى دلالة التعبير عن نقضه لموقف الرفاق – وهو منهم – الذين يتحملون مسؤولية مقتل " لومومبا " الزعيم الأفريقى المعروف ، والعبارة فى باطنها تتهم المجتمع بقتل رمزه بالقعود عن نصرته ، ولهذا ليس من المستبعد أن تتخلى الجماعةُ عن حريتها، وأن تفقد مكاسبها الثورية، على الرغم مما تكبدته من آلام، ويشير تكرار الاستفهام إلى وجهٍ آخر من وجوه استخدام الشاعر المعاصر له استخداماً يجعله وسيلةً للحوار تدفع حركة الدلالة إلى الأمام، وتصل بالسخرية المرة من واقعنا إلى مداها البعيد، يقول بدر شاكر السياب فى " المعبد الغريق " (٤٣) :

هنالك ألفُ كنزٍ من كنوز العالم الغرقى

ستشبع ألفَ طفلٍ جائعٍ وتقيل آلافاً من الداءِ
وتنقذ ألف شعبٍ من يد الجلاد، لو ترقى
إلى فلك الضميرْ !
أكل هذا المال في دنيا الأرقاء
ولا يتحررون ؟ وكيف وهو يصفِّد الأعناقَ،
يربطها إلى الداءِ ؟

والحوار المقصود يظهر فى قوله " أكل هذا المال .. إلخ " ، وفيه يتوارى العجبُ من وفرة المال الذى يخضع له صاحبه، ويتبعه، ويظل يطلبه لا يشبع، حتى يصير عبده، فى حين يتضور الأطفال فى جوعهم، والشعوب المقيدة فى أغلالها ، وقد برزت هذه الدلالات بالتعقيب المباشر على التعجب: " وكيف وهو يصفد الأعناق ؟ " وكأن الشاعرَ يردُّ على نفسه مشيراً إلى واقعٍ مرٍّ أشد مرارةً من القيد والرق، حتى نرغب عن الحرية حفاظاً على السطوة الزائفة، وعلى المطامع التى تملكت من ذواتنا الشوهاء ، ومثل هذه الإشارة تظهر فى قول نجيب سرور فى المقطع الثالث " ملكوت الأرض " من قصيدته " التراجيديا الإنسانية " (٤٤) :

قلْ لى .. ما ملكوتُ الأرضْ ؟
ـ كان قديماً فى السماواتْ
يُدعى يا قُبَّرتى " الجنَّةْ "

لا يجيب الشاعر علي تساؤله بتساؤلٍ، وإنما يقيم قصيدته على صوتين، صوت المنادى : " يا قبرتى "، وصوت الذات الشاعرة، وبينهما يدور الحوار الصامت الذى يعززه بين حينٍ وآخر استفهامٌ

من هذا النوع . وهو في جـملتـه يكشف عن توتر العـلاقـة بين الصوتين اتفاقاً واختلافاً ،يحيط بهما شغفٌ وإشفاقُ محبٍّ يسعى لحفظ نفس محبوبته من قلق الوعى، بينما يحمل التساؤل عن جوهر ملكوت الأرض إيحاءً بالضيق من محاولات التخفيف من مأساة الإنسان، و يتجاوز الرغبة فى معرفة حقيقة ذلك الملكوت ، و لا ينكر الشاعرُ هذا التعارض، ويقرر فى ألمٍ أنه كان يُدْعى الجنّةَ، فى زمنٍ غير الزمن، ومكانٍ غير المكان ويلحظ فى النماذج الأخيرة لشعراء الخمسينيات والستينيات أن الاستفهام قد يأتى خالصاً لذاته لا يستطيع فتح السياق المغلق ، وفى هذه الحالة تظل صيغة الاستفهام مبهمةً تحيل القارئ إلى واقعٍ خارجيٍّ يخلو من الحدس الشعرى، منفصل عن الأفق الدلالى للقصيدة، كما فى قصيدة سعدى يوسف القصيرة " النهاية " (٤٥) :

بعد أنْ دخل النملُ مسكنهُ
واختفى،
ظل عودٌ من القمح بالبابِ
هل هو مفتاحُهُ
أمْ هوَ الغلَقُ ؟
....
بعد قليلٍ، سيأتى المطرْ .

يعمد سعدى يوسف فى تجاربه إلى ترك مساحاتٍ فارغة، يحددها بالنقاط ، وهذه النقاط يُرادُ لها، كما يرى غير باحث (٤٦)، أن تكون ثقوباً فى الدلالة، يملؤها القارئ بالاحتمالات المناسبة، ومن

ثم تتعدد أوجُهُ الفهم بتعدد القراء وبتعدد القراءة، أى تتحول هذه النقاط أو الثقوب إلى وسيلة لاتساع المعنى ، وبالتساؤل حول ما تخفيه النقاط يبرز عود القمح بعدِّه رمزاً إلى حياةٍ ماضية، أو لحياةٍ مستقبلية تنتظر أسباب النمو، كذلك تبرز النقاط بعدِّها إشارة إلى النشاط المحتمل لجماعة النمل ، وفى هذه الحالة على القارئ أن يتساءل، ما الذى أغفل الشاعر ذكره ؟ وأى حركة، وأى نشاطٍ تخفيه النقاط ؟، ومثل هذه التساؤلات تُعدُّ مصدراً للتوتر الفنى تخرج بحقيقة النمل عن طبيعته المحدودة إلى آفاق التوقع .

ومن هنا يتغير موقفُ القارئ إذا جعل النمل رمزاً للإنسان، ويصبح الموقف أكثر تخصيصاً إذا عدَّه رمزاً للعرب، فتكون القصيدة موقفاً من الحضارة العربية التى دخلت فى طورٍ من الجمود، وصارت تراثاً يمثله عود القمح ، وإذا أتيحت لذلك العود أسباب النمو (المطر الذى يتوقع الشاعر نزوله) قد يتحول إلى عائقٍ يحبس جماعة النمل / العرب . وقد يكون المطر رمزاً للسيل الذى يطهِّر الأرض ويهيِّئها لدورةٍ جديدة ، وقد يكون المعنى غير ذلك، حين نحد القصيدة فى مجملها تمثيلاً لمظهرٍ من مظاهر الحياة النشطة ، وفى هذه الحال يعود التساؤل إلى بداياته، ويظل التساؤل الذى طرحه الشاعرُ " هل هو مفتاحه أو هو الغلق "، يظل معلقاً بغير أن يساعد مساعدةً واضحةً فى فهم القصيدة .

ومن الملائم أن أشير فى هذا الموضع إلى أن قصيدة سعدى يوسف ستكون هى النموذج الفنى المحتذى لدى أغلب الشعراء فى نهاية القرن العشرين، يستوى فى ذلك الشعراء من جيل الرواد -

كسعدى نفسه - أو من الأجيال التالية ، ولا أعنى بذلك أن نموذج سعدى هو الذى ابتدع هذا التوجه وراده، وإنما هو تيار عام تتعدد فيه الأسباب وتختلف التأثيرات من شاعر إلى آخر ، وسوف أعرض فى الأقسام التالية هذه النماذج مبيناً خصائصها الفنية بنحوٍ من التفصيل يجلو بنيتها، ويكشف توجُّهها العام .

٥- تشكيل القصيدة وابتكار العلاقة النحوية :

فى مطلع العقد السابع من القرن العشرين انصرف اهتمام الجيل الجديد من الشعراء إلى العناية بالوحدة اللغوية بعدِّها العنصر الأساسيَّ فى تشكيل الدلالة، وذلك نتيجة لموقفهم من اللغة ومن القصيدة التى يراها بنيةً مغلقةً تعكس أبنية المجتمع الثقافية فى مستوياتها المختلفة ، وأدى هذا المسلك إلى انتهاج أحد سبيلين فى صناعة القصيدة، أحدهما يعمد إلى حذف العلاقات السياقية المألوفة، والثانى يعمد إلى اصطناع علاقاتٍ جديدة. والنهجُ الأولُ بطبيعته يؤدى إلى اضطراب عملية التلقى وتعيده إلى النهج المألوف، ويمثل الاتجاه الأول أعمالُ محمد عيد إبراهيم أحد المؤسِّسين لجماعة " أصوات "، يقول فى " اذكرنى تجد "(٤٧):

مفازاتٌ إلى جمدٍ
مع اللصوصْ
بأرغفتى إليكَ
دمٌ خفيض دلَّنى،
لغيرى
قبورُك المفتوحةْ ،

النارُ والملاكُ

أدرْ حصانكَ ...

يعمد الشاعرُ إلى حذف وحداتٍ أساسيةٍ فى تركيب الجملة الواحدة كما يعمد إلى حذف الروابط بين الجمل ، ومع الإسراف فى عملية التقديم والتأخير تدخل القصيدة فى غموضٍ كثيفٍ يصرف القارئ عن إدراك معناها، وعلى سبيل المثال تبدأ القصيدة بقوله " مفازات إلى جمد " الذى يُعدُّ خبراً لضميرٍ محذوفٍ تقديره " هى "، مع الحاجة إلى تقدير صفةٍ محذوفةٍ فى الخبر المذكور، تربطها بشبه الجملة بعدها، والتقدير " هى مفازاتٌ مفضيةٌ إلى جمدٍ " .

وفى الوقت نفسه لابد من تقدير رابط بين الجملة الأولى والجملة الثانية، ولابد من إعادة ترتيب مكونات الجملة الثانية، والتقدير : " وقد دلنى بأرغفتى إليك دمٌ خفيضٌ " ، ولا يخلو مجازُ العبارة من حذفٍ مماثلٍ، فالشاعرُ يعمد إلى إخفاء القرينة الدالة على حقيقة المجاوزة ، ويرجع هذا فى جزءٍ منه إلى موقفه من الخيال، وهو موقفٌ يرى فيه أن حقيقة الموصوف هى نفسها عين الصفة، وهذا يجعله لا يحتاج إلى تحديد جهة المشابهة ، كما يرجع الأمرُ إلى عده اللفظ المفرد بنيةً مستقلةً بنفسها، قادرةً على الإيحاء دون الحاجة إلى إبراز العلاقات السياقية بما يجاورها من كلمات ، وفى ضوء هذا الفهم يشير قوله " جمد " إلى البرودة، وقوله " مفازات " إلى النار، كما يشير " بأرغفتى " إلى السعى والاجتهاد والمشقة .

ويمكن القول إن الشاعرَ يحذف كل ما يراه فضولاً أو عائقاً يحول دون التواصل المباشر مع الحالة الشعرية، ليخلص قصيدته من

التركيب السطحى وليصل إلى البنية العميقة للدلالة ، وهو لا يترك سوى إشارات متناثرة توجِّه القراءة فى مشقة ، ووفقاً للفهم السابق يمكن أن تُترجم القصيدةُ إلى المعنى التالى، تنقَّلتُ بين أجواء عدة متناقضة، وفى سعيي إليك بذلتُ دمى ثمناً للوصول إلى حقيقتك، غير أنى وجدتُ شيئاً مغايراً لما أردته، فأدرت حصانى واتخذتُ طريقى إلى حيث كنتُ .

وفى مثل هذا الاتجاه يتخطى الشاعر كثيراً الإمكانيات المتاحة فى تركيب الجملة، ويؤدى مسلكه إلى قطع صلات القراءة الطبيعية، وليس هذا الاتجاهُ محموداً فى كل حال ، أما الاتجاهُ الثانى الذى يعمد إلى اصطناع علاقات سياقية جديدة دون حذف العلاقات المألوفة، فقد نتج عنه أمثلةٌ عدةٌ لتشكيل القصيدة تشكيلاً بصرياً يستفيد من تقنيات الطباعة الحديثة ، وليس هذا الاتجاه جديداً فى جملته (٤٨)، غير أن شعراء هذا الجيل ذهبوا فى استخدامه أمداً بعيداً، يقول علاء عبد الهادى فى " سفر الهوية " (٤٩)

رجلاً كنتُ وحيداً ألعبُ بالحرائقْ
أكبحُ طاحونةً ٠٠ فى ٠٠الحلم ٠٠ وأرمى الأكاذيبَ النبيلةَ
وفى خمرةِ الحسرة
أتنبَّأْ بالدركِ السفلى
الذى ستكون فيه الحضاراتُ نفسها

يحرص الشاعرُ على إبراز كلماتٍ بعينها بوضع خطٍّ أسودَ تحتها وفى نماذج أخرى يميِّزها باختلاف الخط الطباعى فى النوع وفى الدرجة، كذلك حرص على إبراز علامات الإعراب وعلاقاته ، وفى هذه

الحالة يظهر تناقض تحمل معه الكلمة الواحدة علامتين إعرابيتين لا يحتمل السياقُ سوى إحداهما، غير أن القراءة تستقيم مع إسقاط الكلمات التي لم يضع تحتها خطاً، فيتبين القارئ على الفور أن هناك جملة تختفي وراء التركيب الظاهر للعبارة، هي قوله " كنت في الحلم أرمي خمرة الحضارات "، وفي مقابلها تظهر جملةٌ أخرى من التركيب الظاهر هي قوله " رجلاً وحيداً ألعب بالحرائق، أكبح طاحونةً .. إلخ " ومعنى ذلك أن الشاعرَ يُضَمِّنُ تركيبه ثلاثَ طرقٍ لتشكيل وجهة القراءة، اثنتان منها تقومان على الفصل بين وحدات الجملة وعلى الحذف ، وتقوم الطريقة الثالثة على الوصل وعلى تقديم بعض الألفاظ تقديماً لا يخترق القاعدة النحوية المعروفة.

وفي الاتجاه نفسه قد يبني الشاعرُ قصيدته على متنٍ ذي هامشٍ مرقَّمٍ يضطر القارئَ إلى أن يتوقف مراتٍ عدة ليقرأ الهامش ثم يعود إلى المتن ما لم يقرأ المتن كله متصلاً قبل أن يقرأ الهامش بعده مفرداً، ومعنى ذلك أن عملية التلقي يدخل في حسابها فصلٌ معنويٌّ متكررٌ لمكونات العبارة . وقد يؤخذ المتن وهامشه بعدهما صوتين متوازيين على النحو الذي قدمه أمل دنقل في قصيدته " أيلول"(٥٠)، وفي كل الأحوال يقصد بهذا التشكيل أن يتسع أفق الدلالة بدرجةٍ كبيرةٍ لمجاوزة ما هو متاحٌ مسموحٌ به أو مطلوب في التركيب الخطيِّ المألوف ، لكنه في جملته مسلكٌ يشكل عقبةً حقيقيةً أمام المتلقي، لا يبرره سوى الرغبة الملحة في التجريب مع ما قد يوفره من مزايا عارضة، يقول رفعت سلام في " مراوحة " (٥١) :

وأحسبُ ما تبقى من نقودٍ في جيبي المثقوب لا تكفي تذكرةَ

الأتوبيس أو المترو بضع مليمات ممنوعة من الصرف فأمضى .
يسلمُنى شارعٌ إلى شارع (٢٧) متوَّجاً بالجنونِ والعرباتُ المارقة تكسر كل الشارات وتكسر قلبى فوق الأسفلت اللامع

يتميز هذا النموذجُ باستطالة الجملة وتدفق الحالة الشعرية إلى الدرجة التى لا يُعنى الشاعرُ فيها برسم حدود واضحة للزمان والمكان، بل يصرف همه إلى تمثيل صوته الشعرى فى حدث ممتدٍّ، يشرح بعضُهُ بعضاً . لهذا تتصل مكونات الجملة، وكذا الجمل اتصالاً وثيقاً ، وفى المقابل يدخل ترقيمٌ بارزٌ يقطع العبارة ويشير إلى هامشٍ شارحٍ للمتن ، ويراد لهذا الهامش أن يركّز الضوء على جانبٍ من جوانب الحالة الشعرية، يقول فى الهامش المشار إليه تحت الرقم سبع وعشرين (٥٢) .

أسلمُونى
قبل العشاء الأخيرْ .
هل صاح ديكٌ ما،
فبعثر ما تبقّى من ظلالْ،
أمْ كان قلبى يقتفى دمَهُ ،
فيخدعُهُ ،
ويسلمُهُ ،
ويجرى .

ويلفت النظر فى هذا التركيب أن الشاعرَ عدل فيه عن الجملة الممتدة إلى توزيع مكوناتها على أكثر من سطرٍ شعرىٍّ، و صاحبَ هذا العدول لونٌ من التكثيف يبرز فى الكناية وفى الاستعارة، إلى

جانب أسلوب الاستفهام، أعنى بذلك الإشارة الواضحة للمسيح - عليه السلام حين أسلمه بعض أصحابه إلى أعدائه، ثم عقد الصلة بين هذا الموقف والتراث الشعبى فى ديك ألف ليلة وليلة الذى يعدُّ علامة على انتهاء فصل جديد من الحكاية ، وفى هذه الإشارة لون من الاعتداد بالنفس ونقض لموقف الأصدقاء أو المناوئين من تجربته الشعرية .

ومعنى ذلك أن الشاعرَ فى هذا التركيب عاد إلى فكرة الكلمة الموحية، لكنه لا ينفى صلتها بالمعجم التقليدى . ومن هنا تظهر الاستعارة ذات التركيب المألوف " فبعثر ما تبقى من ظلال " ، أما فى تشكيل الجملة الممتدة الذى سميته متناً، فينحو إلى التحرر من الأصل المعجمى بالإحالة إلى الاستخدام المعاصر للكلمة، كما فى قوله : " بضع مليمات ممنوعة من الصرف " ، وفى الجملة حذفٌ للمبتدأ الذى تقديره " هى "، لكنه حذفٌ غير شائع ، ولا يكتفى الشاعرُ بهذا التركيب القائم على التعارض بين المتن والهامش، فيقطع المتن نفسه بأجزاء مستقلة تميل إلى الإيقاع المنضبط بإبراز القافية، وذلك قوله(٥٣)

لك المجدُ

فأنت الأزرقُ المكنونُ فى الأفق المباغتِ،

عند قوس البحر : يتَّقدُ

وأنتَ المُهْرُ يعدو راكضاً ،

عند انبلاج الفجرِ،

بريًا .

فيورق فى المدى الوعدُ
وأنت المفردُ، الصَّمَدُ
لكَ المجْدُ

والأمر اللافت فى هذا التركيب صوتُ قافيته وخلوُّه من أى ظاهرةٍ لغويةٍ بارزةٍ والمحصلة النهائية فى القصيدة أنها بنيةٌ من ثلاث وحداتٍ متباينةٍ، لكنها تتصل بحكم تداخلها ، والتركيب فى جملته قريبٌ مما ذكره الباحثون عن الملحمة العربيةْ التى تتألف من مقاطع شعرية يتلوها مقاطع نثرية شارحة مكمِّلة (٥٤) ، وقد كان شعراء السبعينيات فى مثل هذه التجارب واعين بصنيعهم الملحمى ؛ وهذا يفسر موقفهم من الشعر من جهة كونه (حالة) لا تختص بالمنظوم وحده، وكذا من جهة كونه بنيةً مغلقةً تعيد تأسيس العلاقات الشعرية فى العالم على النحو الذى قدمه شعراء التصوف من قبل .

والأمر البارز فى هذا النهج يكمن فى الاعتماد المطلق على انقطاع العلاقات المنطقية بين مكونات الدلالة، بحيث تغيب تماماً الإشارات والإحالات المرجعية للواقع المفسر لمقصديتها ، وسبب ذلك بالدرجة الأولى حضور صوت الشاعر الذاتى فى كل وحدات الدلالة، وكونه المرجع الوحيد لها ، ومن ثم يعتمد التماسك السياقى لهذه المقاطع على ضميره البارز، سواء كان مستتراً أو ظاهراً ومتصلاً أو منفصلاً .

وهذه المقاطع المطولة فى حقيقتها تسعى إلى تكريس ذات الشاعر فى مواجهة العالم ، وفهمها يعتمد على تأويلٍ عام يقارب المواقف المتباينة فى متنها، ويحاول إيجاد علائق مناسبة لتشتتها الدلالى

الكبير ، ومن هذه العلائق الأساسية ما تقوم به الكلمات المفردة بوصفها وحدات معجمية تتواشج صرفياً ويحكمها منطقُ التداعي أو المناسبة ترادفاً وتضاداً ، يقول محمد آدم من مطولته " هكذا والذي لا اسم له " (٥٥) :

سنتخلَّصُ منْ تفاهتنا المدهشة، وحزننا المدهشْ ،
سنمارسُ رغباتنا الصغيرةَ المدهشة بنوعٍ من الألم المدهشْ،
سنصنعُ من كلماتنا البسيطةَ المجوَّفةْ ،
كالشعيرات البسيطة المجوَّفةْ ،
أغنياتنا البسيطة المجوَّفةْ ،

والبارز في هذا المقطع الاتكاءُ على ربط الفعل بالتسويف "سنتخلص، سنمارس، سنصنع " مع إسقاط كل علامة لغوية دالة على التتابع الزمني ، ومعنى ذلك أن الأفعال الثلاثة تتساوى عند تحققها، ومع إسنادها إلى ضمير الجماعة الغائب تتساوى في صيغتها الصرفية وفي تأكيدها على ممارسة الفعل، وإن كان مؤجلاً بحكم التسويف ، وفي الوقت نفسه يبرز التعارض بين ضميري المفردة المؤنثة والمفرد المذكر متمثلاً في تكرار كلمتي " المدهشة " و" المدهش " ، و وفق هذا التصنيف تأتي الرغبات الصغيرة تابعةً للتفاهات، ويأتي الألم تابعاً للحزن بحكم التداعي وبدلالة الدهشة المنسوب إليها كلٌّ منهما .

وينتقل المقطعُ إلى شكلٍ من تصاقبِ الألفاظ بتكرار كلمةٍ واحدةٍ هي " المجوفة" غير أن إسنادها في كل مرة يعطيها دلالةً مختلفةً، تنتقل فيها من المجاز إلى الحقيقة فالمجاز : " كلماتنا المجوفة،

كالشعيرات المجوفة، أغنياتنا المجوفة " ، ومن البدهى أن مسلك الدلالة على هذا النحو ينتج إيقاعاً داخلياً، يمكن أن نسميه إيقاع اللفظ المفرد وقد كان للشاعرِ القديم فضلُ تأسيسه (٥٦)غير أن الشاعرَ المحدثَ زاد من الاتكاء عليه تعويضاً عن غياب التفعيلة .

وعلى الجملة فإن اتجاه الشعراء فى هذه المرحلة إلى بسط مكونات الجملة على استطالتها يشير إلى محاولاتهم الدائبة لاختراق كثافة المجاز التقليدية حتى لا تشغل فضاء القصيدة عن حقيقة المجاوزة فيها ، وهى حقيقة – على خلاف السنة الأدبية لدى شعراء الأجيال السابقة – موجودة خارج القصيدة، وفيها تطويرٌ لمبدأ إغلاق اللغة على نفسها فى القصيدة، ولتحقيق هذا الهدف انتهج الشعراء عدداً من الوسائل يأتى فى مقدمتها فصل المكونات الدلالية بعضها عن بعض، أى إبراز المركب النحوى بأن نعدَّه وحدة المعنى فى موضعه ، ويراد لهذا المنحى أن يساعد القارئ على إمعان النظر فى كل مركب على حدة حتى يدرك التفصيلات الكثيرة الواردة فى التصوير الممتد، يقول محمد صالح فى " السيدة "(٥٧):

هذه السيِّدةْ
لا تتصوَّرُ نفسها وحيدةً بدونهِ
تموتُ رعباً
لأنهُ يهملُ صحَّتهُ
ويسرفُ فى التدخينْ
وتلاحقهُ بوصاياها
حتى يختفى فى بئر السلَّمْ

ثم تجرى إلى الشرفةِ

قبل أنْ يستديرَ هوَ حول البنايةِ

لتراهُ فى الشارع

يقدم الشاعرُ وصفاً مسهباً لاهتمام السيدة برجلها ، ويتجلى اهتمامها به فى عجزها عن أن تتحمل فكرة أن تفقده، وقد جعلها خوفها كلما رأت إسرافه فى التدخين أكثر قلقاً ، وحتى يظهر التوتر بين الحبيبين عمد الشاعرُ إلى أن يضع كل مكونٍ دلالىٍّ فى سطرٍ مستقلٍ، حتى استغرقت الجملةُ الأولى وحدها ثلاثةَ أسطرٍ كاملة : المبتدأ وبدله فى سطر " هذه السيدة "، والخبر الأولُ فى سطر، والخبر الثانى فى سطر آخر وعلى هذا الحال يمضى الأمرُ فى بقية المكونات .

وتبرز فائدةُ هذا المنحى فى تخصيص كل سطر بجهةٍ من جهات الدلالة للتغلُّب على خلو التركيب من المجاز بالمعنى المألوف ؛ فيشير لفظُ " السيدة " إلى التمكُّن، ويشير الخبر المنسوب إليها إلى الاهتمام وشدة الخوف، ومع تعلق كل سطر بأحد ضميرى الخطاب : ضمير السيدة، أو ضمير رجلها، تشى العبارة بلونٍ من المطاردة الخفية، فيها تلاحق السيدة رجلها بوصاياها، وتسرع إلى الشرفة لتتأكد من التزامه بتعليماتها الصارمة ، غير أن التوتر الأساس فى القصيدة يبرز من منطوق المقطع التالى على خلاف ما قرره الشاعرُ فى مقطعه الأول ؛ يقول(٥٨):

منْ ظهرِه هذه المرَّةْ

يبدو ذاهلاً

وأكثرَ نحولا
وعندما يميلُ
يرى دموعَها هناكْ
في مكانها
علىٰ قوس الخدْ

لقد حدث ما توقعته السيدةُ، ووصل السيدُ إلى النهاية . هي نهايةٌ غامضةٌ ليظل التوتر قائماً دون أن يفسد الشاعرُ علينا المشاركةَ في توقعها ، ولم يقل الشاعرُ ذلك صراحةً، بل ترك للوصف الإيحاءَ به في اختفاء الوجه وفي الذهول والنحول والتقاء العينين . ولابد أن الدموع الظاهرة دالةٌ على هذه النهاية، بخاصةٍ أنها لم تظهر في حركة السيدة من قبل، وقت أن كان السيد يتمتع بحظٍ من النشاط يمكنه من المداراة، لكنه في هذه المرة ينظر منكسراً، ولسانُ حاله يقول : لم يعد لي وسيلةٌ للاختفاء، ولم يعد الإسرافُ في التدخين ممكناً ، لقد كان الاختفاءُ والتساؤل الساذج عن قدرة الحياة وحيدة علامتي صحة، ولكن كل هذه الظواهر اختفت، وحلت الدموع دليلاً على الوداع الأخير .

ويجاوز هذا الوصف المسهب لعلاقة السيدة برجلها حد التعبير عن الخوف والود الصادق إلى أن تشير القصيدة في جملتها إلى الاحتفاء بالضعف الإنساني الذي يضمن لنا التآلف مع الحياة حين يجعلنا نتآلف مع الآخرين ونستأنس بهم . ولقد بنى الشاعرُ قصيدته على حركتين متضادتين، في إحداهما صوَّر حركة السيدة " لا تتصور، تموت رعباً، تلاحق ... إلخ " وفي الأخرى صوَّر حركة

السيد " يهمل صحته، يسرف فى التدخين، يختفى ... إلخ "، ثم مزج المكونين ليصنع صورةً ممتدةً موحدةً، توحى بما لم تقله لغة القصيدة فى وضوحٍ .

ولا يغيب فى هذا التركيب دور ما يشبه تفصيح القول العامى بجعله واجهة المجاوزة، الأمر الذى يظهر بوضوح فى قوله " يهمل صحَّته، بئر السلَّم، تجرى إلى الشرفة " وهى عبارات ترتبط على نحو مباشر برؤية العامية لمثل هذه المواقف، وتدل على نحو خفى بمقصد العنوان " حياة عادية " ، ولتحتفظ هذه العبارات بأثرها الفنى - حيث يطول المكونُ الدلالى - عمد الشاعرُ إلى إبراز أجزائها فى أسطرٍ خاصة بكلٍّ منها على حدة، فجعل جملة الظرف " يختفى "، المتعلقة بجملة " تلاحق"، فى سطر مستقلٍّ حتى تظهر حركة الاختفاء ويتضح دور قاع السلم فى تحقيقه . وكذلك فصل الجار والمجرور عن فعله فى ختام القصيدة : " يرى دموعها هناك، فى مكانها، على قوس الخد " .

وهناك وسيلتان أخريان تتعلقان بفصل المكونات الدلالية بعضها عن بعض وتجزئ الجملة، الوسيلةُ الأولى استخدام الجملة التفسيرية المتعلقة بما قبلها فى موضع الصفة غالباً - وفى موضع الحال أحياناً -، والوسيلة الأخرى استخدامُ ألفاظ محدودة الإشارة وعامة، يضعها الشاعرُ خارج السياق فى بناء الجملة ، يقول أمجد ناصر فى " غياب "(٥٩):

النافذةُ المسدلةُ الستائر الثقيلهْ

لم تنفتحْ فى الخامسة وخمس دقائقْ

الوقتُ يمرّ
لكنَّ الرجلَ ذا الشعر الفضيّ
المتأبِّطَ صُحُفاً وأوراقا
المطأطئ الرأسْ
العاضَّ على غليونْ
الذى يسكن منزلاً مجاوراً
لم يعدْ
- كعادته -
فى الساعة الخامسةْ

ويبرز فى تركيب هذا المقطع تكرار اسم الفاعل العامل فى موضع الصفة، وبسبب طبيعته المستلزمة لمعمول طالت الجملة وتأخر الخبر ، وعلة ذلك أن الشاعرَ خص كل وصفٍ منها بسمةٍ من سمات الرجل، ومن جملتها يظهر أنه منضبط فى حياته إلى الدرجة التى صار معها علامةً على الوقت، بل أضحى علامةً على استقرار الحال فى تلك الضاحية من العالم، ولذلك حين لم يعد فى موعده المألوف شعر الناس باختلالٍ فى نظام الحياة " فنظر البعض إلى ساعاتهم، وآخرون هرعوا إلى مقهى الساحة للتأكد من ساعة الحائط "، ومعنى ذلك أن الشاعرَ لا يكتفى باستخدام الوصف فى تحديد الجهة وفى تقييد الفعل كما هو معروفٌ فى طبيعة الصفة (٦٠)، وإنما يجعل الوصف سبيلاً لإبراز التفصيلات الضرورية لجلاء قيمة الحدث الشعرى ٠

وإذا كان الوصف المتتابع السببَ الأولَ فى استطالة الجملة، فإن هذا الطول – على غير ما قد يؤدى إليه من تشتت الدلالة – عمل على

جمع مكوِّناتها المتحدة الغاية ، والشاهد فى هذا الموضع استخدام جملة الصلة : " الذى يسكن منزلاً مجاوراً " لتوضيح العلاقة الخافية بين الموصوف ومجتمعه، إذ إنها موضع نصب صفة لاسم " لكن "، إلى جانب الصفات الأخرى المذكورة ، ويبرز هذا الدور بوضوح فى قصيدة مريد البرغوثى " فتاة " التى يقول فيها(٦١):

الفتاةُ التى كرَّمتها تنانيرُها بالرياحْ
الفتاةُ التى حذَّروها من الضحكة الصاخبةْ
والتى علَّموها الرضا بالمتاحْ
واعتياد الندمْ
سترتْها المَتاريسُ عنْ أعين الجندِ
لكنها فضحَتْ نفسها بالعلَمْ

إن صلة الموصول – وكلها فى موضع الصفة – تعمل بجلاء على إبراز براءة تلك الفتاة ، فهى بإيجازٍ محدودة الأفق، مقيدة الحركة، ولا شىء يميزها من قريناتها سوى تلك الإشارة الخاطفة فى ختام القصيدة : " فضحت نفسها بالعلم " على مخالفة التوقع الذى يستوجب الاختفاء لا الظهور للأعداء وتحديهم ، وعمل الفتاة يشير إلى سريان روح المقاومة فى المجتمع وبقاء الأمل فى المستقبل . ومن الطريف أن تعبير الشاعر عن رفض الفتاة للخضوع اتخذ اسماً دالاً على العيب : " فضحت " فصار بالإسناد الجديد علامة تحدٍ تتجاوب مع النهى عن الضحكة الصاخبة والأمر بالرضا بالمتاح، ولكن الفتاة تجاوزت هذا كله إلى نوعٍ من الفضيحة المستحبة التى تشارك فيها الفتاةُ الفتى طريقَ الكفاح المسلح والتضحية بالنفس لأجل الوطن .

ومع امتداد الوصف واستطالة الجملة بتأخير الخبر يبرز في التركيب ما يعد تأجيلاً للدلالة، أى تأخير المسند في العبارة لحشد أكبر قدرٍ ممكن من التفصيلات الكاشفة للتوتر الجمالي، وربط القارئ باحتمالات الفضاء الدلالي، فلا تتاح له فرصةُ الانصراف عن مجال التوتر ، ومن ثم يصل التوقع إلى غايته القصوى في نهاية القصيدة ، وفي نماذج أخرى يرتبط هذا النحو من الوصف بالوسيلة الثانية من الوسائل المعينة على بسط مكونات الدلالة، أى يتعلق بألفاظ جامدة عامة الإيحاء، أو بألفاظٍ يستدعيها الشاعرُ من المعجم اليومى الشائع بين الناس بعد أن يزحزح الشاعرُ دلالة هذه الألفاظ عن أصلها المعجمى، زحزحةً قد تتضمن خروجاً على قاعدةٍ نحوية، يقول أمجد ريان في " لم أسمِّ القصيدة بعد "(٦٢):

اكتشفتُ شيئاً خطيراً لم أكنْ أعرفُهُ منْ قبل : المرآةُ .. كنتُ أستخدمها بشكلٍ سريعٍ، فقط لأحلق ذقنى، أو أنظرَ

لشعرى قبل الخروجِ، ولكننى الآن أنظرُ إلى المرآة طويلاً

وأنصحكمْ، انظروا إلى المرآة طويلا .. ،

تأمَّلوا عمق العينين، وعشرات العضلات الصغيرة المنحنيةِ برقَّة، تأمَّلوا الأشياءَ التى تخصُّ وجوهكُمْ، تأمَّلوها بقوة

ومنطوق العبارة يجاوز المحمول المحدود لمعناها: " اكتشفت شيئاً خطيراً ... إلخ" فهو يريد لفت انتباهنا إلى غلبة العادة علينا حتى أنها تنسينا التأمل في أحداث حياتنا اليومية، ويريد أن يُشْعِرَنا بصدق النصيحة فيستخدم الوصف " خطيراً " وشبه الجملة " بشكل سريع" والاسم الجامد " فقط "، وكلها محوَّلٌ عن التركيب الفصيح

المألوف فى هذا الموضع، كأن يقول "عظيماً أو جليلاً " للإيحاء بالأهمية، و" حسب" لحصر المعنى، و "سريعاً " للتعجل ، آثر الشاعرُ أن يستحضر بألفاظه حركة المجتمع المعاصر ويقترب من حياة الناس اليومية . ويعد هذا النحو من التركيب لوناً من المجاز الجديد الذى تحل فيه الرؤية المعاصرة لحقيقة الأحداث ،حتى لو أدت المجاوزة إلى مخالفة القاعدة النحوية، أو مخالفة الواقع، على النحو الذى يظهر فى قول مريد البرغوثى(٦٣):

وصدامُ الصخر والأمواج لا يتركُها للنوم أو للارتياحْ

فقد فصل الشاعرُ بين المصدر العامل " صدام " وفاعله " الأمواج" بالمفعول به " الصخر " ، والمخالفة تأتى من تقديم المفعول به على الفاعل، وهما اسمان ظاهران، مع الفصل بينهما بحرف العطف ، والشاعرُ بهذا قلب العلاقة المنطقية بين الفاعل و المفعول، وجعل العامل والمعمول كالجنسين المختلفين، واستفاد من دلالة الواو العاطفة على المشاركة فجعلهما يبدوان متشاركين فى التصادم، مع استبدال البنية العميقة المصدر " صدام " بالمصدر " تصادم " الذى يشترك معه فى البنية اللغوية .

عمد الشاعرُ فى هذه النماذج إلى تحويل المركب اللغوى عن طرق التعبير الرسمية إلى طرق غير رسمية مع احتفاظه برابطة تدل على الأصل، ولكنه فى نماذج أخرى يستخدم الألفاظ فى معناها المعجمى الدارج بغير تحويل وبغير إشارة إلى الأصل ومثل هذه الألفاظ يأتى عرضاً فى سياق النظم لتوحى بالشعبية وبالألفة فى دلالتها، ومنها قول محمد سليمان فى قصيدته " نورا "(٦٤):

هذا الشتاءُ بلا سبب شقّق الروحْ
دسَّ أصابعَهُ فى الجروحْ
وقلب أيضاً .. بلا سببٍ علبة الوقتِ
موقدُ فى الممر وطاولةُ
كتبُ وترابُ
سريرُ
بقايا طعامٍ
ونقرُ على الباب يشبه زقزقةً
وصباحُ .. يمدُّ أصابعهُ من خروم الشبابيك
هل أنتِ من مصرَ
قلتُ لها ...

يستخدم الشاعرُ لفظ " سبب "، ومعناه الصلة (٦٥)، فى معنى المبرِّر أو العلة اللذين يوحيان بالذنب، ويستخدم " الخروم " فى معنى الثقوب وأصلها القطع (٦٦)، و" الشبابيك " فى معنى النوافذ، وأصلها الوصل والتداخل (٦٧)، وهى كلها معانٍ دارجةٌ لها ارتباطٌ بأصلٍ معجمى . وفائدةُ ذلك إحداثُ الإلف فى التصوير . ومن اللافت أن اللفظ الأول منها : " سبب " وقع معترضاً بين المبتدأ والخبر: " هذا الشقاء شقق الروح " وبين الفاعل والمفعول : " وقلب أيضاً علبة الوقت " . وفى هذا التركيب إشارةٌ إلى موضع شبه الجملة حين يدخل فى تركيب الجملة الاسمية، بخاصةٍ حين يتقدم على العامل فيه، أى أنه يفصل بين المسند إليه والمسند لشبهها بالصفة الملازمة لموصوفها ،وفى اعتراضه تنبيهٌ على أوجه معاناة

الشاعر، وقد شقق الشتاءُ روحه وأرسل الجروح القديمة من مكامنها، فاختلط الوقتُ عليه واضطرب .

ومن ثم انقطع الاتصال بين النظم فى الجمل التالية له، وجاءت كأنها إشارات مبعثرة لما يراه الشاعرُ ، وهو يحاول من خلال هذه الإشارات أن يستعيد السيطرة على وعيه بالزمان والمكان، لكن الإشارات بدورها تعانى من اضطراب داخلىٍّ فى تركيبها إمعاناً فى تمثيل الحالة الوجدانية للشاعر، فتعلق المبتدأ وخبره بغير تنوين حتى يدل على الشيوع ولو أجراهما بتنوين لتحدد الموقد والطاولة والكتب والتراب والسرير فى أعيانٍ مخصوصةٍ (٦٨) على غير ما يريد الشاعر من بيان انفراط عقدى الزمان والمكان ، وبعبارة القدماء أخرج الألفاظ من التمكين فأزال عنها التخصيص المنسوب للتنوين فى مثل هذا الموضع .

وكان يلزم الشاعرَ أن يؤخر المبتدأ فى قوله " موقدُ فى الممر وطاولةُ " لكونه نكرةً غير موصوفةٍ وخبرها شبه جملة (٦٩) لكنه أجراه مجرى المبتدأ الموصوف لعطف المبتدأ الثانى عليه " طاولة "، ولما أجراه من حذف التنوين فأزاله عن التنكير وأدخله فى باب المعرَّف بنفسه كالعلم ، وبحذف التنوين أدخل تلك الأسماء فى باب الممنوع من الصرف على غير وجهٍ يجيزه (٧٠). ولا ضرورة تلجئ الشاعر إلى منعها سوى الإشارة إلى الاضطراب المتقدم ، والغريب أن التنوين فى مثل هذا الموضع يدل على التنكير، وحذفه أكسب الأسماءَ تعريفاً بضده، وفيها معنى المضىِّ الدال على التأكيد (٧١). غير أن سياق القصيدة جعلها عامةً ففقدت التعيين وقدَّمت الاختلاط

فى رؤية الشاعر .

وفى الاتجاه نفسه، أى فى القصد إلى تقريب البنية اللغوية من طرق الاستعمال الدارج، يأتى استخدام حروف الجر بعضها محل بعض استخداماً شائعاً يتكئ على سماح اللغة نفسها بتبادل المواقع بين الحروف ويتقدم هذه الحروف الباء لدلالتها على معانى أكثر الحروف الأخرى . وأول ذلك استخدامها بمعنى" فى " كما فى قول عبد المقصود عبد الكريم(٧٢)

كان يموتُ

وكنتَ

ببراعةٍ تعجِّلتَ الموتْ

وكان على الشاعر أن يقول " فى براعة " ليدل على الوقوع فى الظرفية المنسوبة إلى البراعة .أما استخدام الباء فدال على التأكيد من جهة إشارتها إلى قوة الموصوف الذى تُسْنَدُ إليه الصفةُ، كما تدل على تجاوز الظرفية ذات المعنى المؤقت إلى حالٍ من الثبات يوحِّد طرفى الوصف، ويبرز تمكُّنهما ، وقد تأتى الباءُ فى معنى " من " وهو تحويلٌ للمعنى من التبعيض إلى الكلية التى تُلمحُ فى استخدام الباء، كما فى قوله(٧٣)

بالضرورةِ

يبصرُ عرى المدينةِ

يعرفُ فحوى دجاها ويدرك فتنةَ أدرانها

يريد الشاعر أن يقول " من الضرورة " لأنه لو أراد الضرورة كلها لدخل إبصار المدينة فى باب الاستثناء على القاعدة، وهو أصل

معنى الضرورة فى المعجم (٧٤)، ولو فهم المعنى على ظاهر التركيب لكان أن رؤية المدينة لا تتحقق إلا باللجوء لعناصر استثنائية لا تتوفر لصاحبها فى كل وقت ، وهذا فهمٌ بعيدٌ عن مقصود الشاعر الذى يريد القول " بالتأكيد "، أى تأكيد أنه يبصر المدينة ويعرف باطنها، فالمقصود إذن الإلحاح على المعرفة وليس وصف حال الرؤية عند وقوعها أو فى شرط وقوعها ، والاستخدام الأغرب للباء يأتى للدلالة على الملكية فى معنى الاسم " ذات "، وهو استعمالٌ شائعٌ فى الحديث اليومى المألوف، يقول محمد سليمان(٧٥) :

لم تكن قصيرةً كشهر فبراير
ولا بضفائر طويلة لتصبح أسيرتى
لم تكن نحيفةً جداً
ولا بردفين يشبهان الماضى
المرأةُ التى ستخرج الآنَ
بفستانٍ على الركبةِ
وأصابعَ تكفى لإحراق غابةْ
والتى لن يراها أحدٌ وهى تعبر الشارعْ

والشاعرُ فى قوله " ولا بضفائر ولا بردفين " يقصد أن يقول " ذات ضفائر وذات ردفين " لأن المراد الدلالة على علاقة الملكية بين المرأة وضفائرها وبينها وبين ردفيها، وحين يقول" بفستانٍ على الركبة " تنتقل الباء إلى معنى " فى " لأن المقصود أنها تخرج فى فستان، كما تنتقل " على" إلى معنى الظرف " فوق "، وهو غير معنى الظرفية، لأن " على " يصاحبها الدلالة على الالتصاق أو الاستعلاء،

فى حين المراد قصرُ الفستان وليس استعلاءه .

كـذلك تـأتى الكاف فى هـذه النمــاذج فى مــعنى الوصـف، وهو تحـويلٌ عن دلالتـها الأصلية على المشابهـة . ومن ذلك العنوان الذى جعله عبد العظيم ناجى على صدر ديوانه "يسقط الصـمت كمـدية" (٧٦) و يراد بهـذا الوصف أن يدخل الصـمتُ فى جنس المدية، على مـا كـانت تؤديه الاسـتـعـارة فى النظم المألوفـة، والتـقـدير : " يسـقط الصمت بوصفه مدية " ولو كان المراد " يسقط الصمت كما تسقط المدية" على حقيقة التشبيه فى معنى الكاف، لاختفى الوصف الذى قدَّره الشاعرُ : " الصمت حيث تسقط مدية "، لكنه أغفل الإشارة إلى المبالغة فى الوصف حتى لا يشغل القارئ عن طبيعته الجديدة، وهذا يشبه عمل الاستعارة فى تجسيدها لفكرتين فى وقتٍ واحدٍ (٧٧).

أما إجراء التشبيه على ظاهر اللفظ فإنه يشغل المعنى بالمقارنة المتـضـمنة فى المشـابهـة، ولا يدل على حـقـيـقـة الصـمت كـمـا أرادها الشاعرُ ويؤكد ذلك اختفاء وجه الشبه من ظاهر اللفظ ، وفى حقيقة الأمـر يصـعب الجـمع بين طرفى التـشـبـيـه لكونـهـمـا من مـجـالين مـخـتلفـين، وهـذا يفـسـد المشـابهـة، ويدخلهـا فى باب الاسـتـحـالة والتناقض الذى ذكره غير واحد من القدماء (٧٨) لعدم وجود وجهٍ اشـتـراك بين الصـمت والمدية فى صـفـةٍ أو فى صـفـات، على مـا هو معروفٌ فى حد التشبيه (٧٩) .

والدليلُ على أن الشـاعرَ يدرك الفرق بين حـقـيـقـة الوصف الذى أراده فى التوجيه الجديد لدلالة الكاف وحقيقة المشابهة فى توجيهها القديم مـا أورده فى نماذج أخرى يعنى فيـهـا بالمشابهة ،يقول عبد

العظيم ناجى (٨٠)

أيها الطللُ الرائعُ كحزمةٍ من النعاسْ
الجميلُ كإلهٍ يخلع قميصهُ الوحشىّ
منْ أجلك أحرقتُ كلَّ أشجار الرَّندْ

ففى هذا الموضع يُبرز الشاعرُ فى ندائه الطلل خفاءه ووحشيته الجميلة، وجعل وسيلة ذلك كاف المشابهة، وإن لم يتقيد بوجود اشتراكٍ فى الوصف بين المشبه والمشبه به على النحو الذى استنه الشاعر المعاصر ، ولأن التشبيه دخل بين الصفتين المتعلقتين بالموصوف الواحد : " الطلل الرائع الجميل " فإنه يفسِّر الوصف محدِّداً جهة الدلالة ومبرزاً وجهَ الاتصاف الذى يميز رؤية الشاعر الحقيقية، وهذا بخلاف التوجيه فى قول عبد المقصود عبد الكريم(٨١):

وتحدَّثتْ
قالتْ ككاهنةٍ عجوزْ
" أعطيتنى أعطيكْ
منِّى أنتَ منكَ أنا قَدُمْ "

فالشاعرُ يصور عمق الصوت الذى يصدر عنه الفاعلُ المؤنث فى "قالت "، فأدخل الكاف على الوصف " كاهنة "، وهو لا يقصد أنها تتحدث كما تتحدث كاهنةٌ عجوزٌ، وإنما أراد إبراز التأمل فى طبيعة القول وما يصاحبه من تلبُّث ، ولا يصح فى هذه الحالة أن يكون التقدير على المشابهة لكون المشبه به داخلاً فى طبيعة المشبه على الحقيقة بدليلِ منطوقِ القول فى " أعطيتنى " الذى يعمد إلى لونٍ من

التجنيس يحتمله سجع الكهان .

والحاصلُ أن الشاعرَ يتمثَّل طبيعة القول، فأوقع الكاف محل الوصف، والتقدير " قالت بعدُها كاهنة " ، وكما هو معلوم ثمة فرقٌ بين التمثيل والتشبيه يشرحه الجرجاني في قوله : " فاعلم أن التشبيه عام والتمثيل أخص منه، فكل تمثيلٍ تشبيه، وليس كل تشبيهٍ تمثيلاً " (٨٢)، وعبد القاهر نفسه يشير إلى طبيعة التمثيل التي تحتاج إلى تأوُّل يفسِّر المعنى، في حين يلزم التشبيه البيان – على أيٍّ من جهاته المعروفة – ولا يحتاج إلى تأوُّلٍ يفسِّره .(٨٣)

ومن ثم يتضح أن الشاعرَ المعاصر في هذه النماذج أزال الكاف عن المشابهة وأدخلها في التأوُّل مستفيداً من عملية التأويل في إبراز طبيعة الموصوف ، ولهذا جاءت مثل هذه الأوصاف عارضةً تتعلق بالوصف دون أن تعرقل حركة الحدث الشعري، وإذا حُذفتْ في النموذج السابق بان هذا الوجه، والتقدير " قالت أعطيتني ... إلخ"، لكن الشاعرَ قيَّد الوصف في الكهانة بالكاف ليدل على طبيعة الموصوف من جهة كونه ليس مألوفاً في موضعه ، وكان الشاعر في قوله " منِّي أنت منك أنا " قدَّم شبه الجملة (الخبر) على المبتدأ ليؤكد وحدة العطاء واندماج الفاعلين كل منهما في معين الآخر . وتقديم شبه الجملة على العامل فيه، وكذا تقديم الحال من الوسائل الأساسية التي استخدمها شعراءُ السبعينيات لإبراز مقاصدهم البلاغية، يقول محمد سليمان (٨٤) :

لسليمان وجهُهُ النبويّ

لهُ شارةُ العشقِ

صلَّى

فحطَّتْ على كتفهِ الرِّيحُ

يبنى الشاعرُ قصيدته على مقاطع، وفى كل مقطعٍ ما يشبه اللازمة المكونة من الجار والمجرور : " لسليمان " وهو تركيبٌ يدل على ملكيةِ الوصف بعده، أى أنه بعبارة البلاغيين القدماء يفيد الحصر والتخصيص . وبمتابعة المقاطع يتبين تلوُّن وجه سليمان – وهو رمزٌ للملك والقوة – بين النبوة والفجرية، بين البداوة والتحضر، أى أنه يتدرج فى النزول من مرتبة القداسة حتى يصل إلى أن يفقد كل ميزات الإنسانية .

وقد أفاد تقدُّم شبه الجملة على وصفه إبرازاً لقسوة مثل هذا المصير ، وإذا كان سليمان ارتفع إلى درجةٍ من الشفافية مكنته من امتلاك شارة العشق، فإنه فى ختام القصيدة صار، كما يقول الشاعرُ " مستنداً لعصاه يبعثر قهقهةً ثم يغرق فى النوم " (٨٥)، أى يصل إلى حالٍ من فقدان الإحساس بقيمة الحياة، ومن الضعف الذى لا يملك له سوى الإخلاد لسلطان النوم .

ويلحظ فى التركيب الأخير أن الشاعرَ عمد إلى تقديم الحال على صاحبه تأكيداً لظاهرة تقديم الوصف المنصوب فى موضع الفواصل من القصيدة السبعينية ، ويراد بذلك تقييد الوصف وإظهار تميّزه من الموصوف . ومثل ذلك قولُ عبد المنعم رمضان فى "الرسولة"(٨٦):

أنتَ الواقفُ عند الباب، أراكَ الليلةَ شعبيًّا

وعميقاً تدخل جوفَ العين وتطلقُها، وتصيرُ

الآمرَ، قالتْ لى

يبدأ الشاعرُ بتقديم مقول القول للإيحاء باتصال القول وبأنه يصدر عن نقطة أبعد كثيراً من فعل القول الظاهر، ولذا تبدو جملة المفتتح محتملةً لأكثر من تقدير نحويٍّ كأن تكون محولةً عن النداء أو عن الحال بإسقاط واو الحال، أو يقدَّر الوصف فيها منصوباً لفعل التخصيص ، ثم يجيء الوصف" عميقا " ليحوِّل مسار الدلالة، فيكون الضمير (المفعول به) في " أراك " فاعل المعنى الذي تبدأ من عنده حركة الدلالة على تعلُّق الوصف بالفعل بعده " تدخل " .

أما إذا تعلق الوصف بالفعل قبله على العطف " أراك شعبيًّا" كان المعنى منصرفاً إلى حال الرؤية فحسب. وفي حقيقة الأمر أفاد تنازع النصب في " عميقاً " بين فعلي الرؤية والدخول في بيان العلاقة الخافية بين ضميري المتكلم وفاعل الوصف، وبعبارةٍ أخرى تحول القولُ من الوصف المخبر عن المفعول به إلى تعيين حقيقة الموصوف وإلى جعله فاعلاً " يدخل العين ويطلقها " لحظة تعيُّن فعل القول دون تأخير عنه .

٦- بسط مكونات الجملة وسردية العالم :

عمد شعراء الجيل الأخير إلى ابتداع نموذج فني يحتفل بالتفاصيل ويراد بذلك أن تتوفر في أساليب التعبير القدرة على إبراز القيمة الشعرية في أحداثٍ هامشيةٍ، وأن يبرز التعارض بين نموذجهم ونماذج أسلافهم تعبيراً عن رفضهم لرؤية العالم التقليدية الممثلة في تلك النماذج ، وقد أدى هذا المسلك إلى شيوع ظواهر الربط بين الجمل مثل حروف التعليل والاستدراك والظروف، وعلى الجملة كل الأدوات التي تؤدي إلى بسط مكونات الجملة وإلى تعطيل

قدرة المجاز التقليدى على العمل، على هذا النحو تقول إيمان مرسال فى " رسم القلب " (٨٧) :

كانَ يجب أنْ أصير طبيبةً
لأتابع رسمَ القلب بعينىْ
وأؤكِّد أنْ الجلطةَ مجردُ سحابةٍ،
ستنفكُّ إلى دموعٍ عاديةٍ،
إذا توفَّر قليلٌ من الدفء
لكنى لست نافعةً لأحدْ
والأبُ العاجزُ عن النوم خارج سريره الشخصىّ
ينامُ عميقاً، فوق طاولةٍ
فى بهوٍ واسعْ

والشاعرة تقدم ما يشبه الحوار الداخلى الذى تبحث فيه عن تعزية النفس، والسبب أنها مضطرةٌ لقبول الحقائق كما يقرِّرها المختصون، ولأن الأمرَ فى هذه المرة يتعلق بحالة الأب المريض فإنها تتمنى لو كانت طبيبةً لتهوين وقع الأزمة على نفسها وعلى من يشاركونها الاهتمام، وهى تعى كل الوعى أنها ليست " نافعة لأحد"، وأن الأب العاجز ينام عميقاً فوق طاولةٍ باردةٍ، لذلك يأتى تقريرها فى بداية القصيدة " كان يجب أن أصير طبيبة " تعبيراً عن عنادٍ طفولىٍّ يتمسك بأمنياتٍ مستحيلةٍ والبنية العميقة لهذا المعنى تتلخص فى قولها " كان يجب أن أصير طبيبة لكنى لست نافعةً لأحدٍ، والأبُ العاجزُ ينامُ عميقاً "، لكنها توشِّى إيحاءها الممكن بتفصيلاتٍ تدل على حقيقة أزمتها الخاصة .

وتبرز هذه التفصيلات المنحى الشخصيَّ فى أمنيتها أن تكون طبيبة، فعلاقتها السيئة بالأب العاجز فى زمنٍ سابق على زمن القصيدة هى التى تدفعها للندم ، ورغبتها فى أن تكون طبيبةً ليست إلا محاولةً لتدارك آثار تمردها القديم، ومن ثم تستطيع أن تعايش الأزمة الحاضرة بحسٍ طبيعى كالآخرين ، ويظهر فى هذا التركيب دورُ اللام فى تعليل رغبتها، ثم ربطها بالقدرة على تغيير مجرى الواقع . وقد أدى هذا الدور إلى تعليق الأفعال بعضها ببعض فى خمس جملٍ متتاليةٍ . ويظهر كذلك دورُ الجملِ المكمِّلة فى تعيين التفصيلات المشار إليها، أعنى جملة الظرف " إذا توفر "، والاستدراك " لكنى لست نافعة "، وشبه الجملة " عن النوم "، وقد كان لظرف المكان دورٌ إضافىٌّ فى تعيين حدود النوم وفى جعله تفسيراً لوصف الأب بالعجز .

من جهةٍ أخرى أدت هذه التفصيلات إلى إطالة الجملة، وذلك لأنها فى حقيقة أمرها مكوناتٌ لغويةٌ مستقلةٌ ، وتأتى الإطالةُ من التكرار والوصف والتعليل والحالية ، وهى الوسائل البارزة فى تركيب الجملة فى هذه النماذج، فى حين تقل أدوات العطف، على النحو الذى يمثله " بورتريه " عصام أبو زيد (٨٨) :

كان يرسمُ فوق السجاجيد غابةً تحترقْ
ويرسمُ الحيوانات هادئةً على الأغصان والأعشابْ
بعيونٍ متورِّمةٍ تحت القمرْ
تفكِّر فى الأيامِ القادمةْ
تفكِّر فى وسيلةٍ ينكسرُ بها قفصُ السجادةْ

لتقفزَ الحيواناتُ إلى الصالةْ
تعبثُ بالكراسى وتطاردُ الأطفالْ ،
تسرقُ من المطبخ الأطباقَ والملاعقْ
تهاجمُ اللصوصَ القادمينَ منَ البحرْ

يصف الشاعرُ عملَ الحبيب الذى كان عاطلاً ثم التحق بأحد مصانع السجاد، ويستغل هذا الوصف فى إبراز تفصيلات عمله "كان يرسم فوق السجاد غابةً تحترق " وتتمثل قيمةُ الوصف فى التعبير عن تحول الحبيب من " عاطلٍ بالوراثة " إلى عاملٍ يدوىٍّ يعتمد على مخيلته فى صنع عالِم طبيعى، ويعنى التحولُ انتقالَ الموقف من كلاسيكية التعامل إلى شفافيةٍ رومنسيةٍ بديعة، ويعتمد التركيب على تكرار الفعل " يرسم " والفعل " يفكر " .

الأولُ يوحى بحساسية التشكيل البصرى، والثانى يدل على التأمل فى طبيعة العلاقة الجديدة المؤسسة على دقة الرسم، وقد ارتبط الفعلان فصار الثانى حالاً من الأول يؤكد اتصال الأسباب بين الفعلين ، ثم يأتى التعليل " لتقفز الحيوانات إلى الصالة " ليفتح المجال أمام حيوانات السجادة لتتصل بشخوص العالم الواقعى : الأطفال ، ومرةً أخرى تتصل الجملُ من جهة كونها حالاً يقيِّد الحركة الداخلية لشخوص القصيدة، ويبرز مجازيتها وهى تعبث بالواقع وتربطه بفعل التخيل فى القصيدة .

ومع الحرص على اتصال التركيب يعمد الشعراء فى كثيرٍ من هذه النماذج إلى تصدير الجملة أو المقطع بشبه الجملة لتقييد الزمن وتحديد الجهة التى يتحرك فيها الفضاء الدلالى . على هذا النحو

يصف رضا العربى إحساسه بالعزلة مع تجدد ذكرى اللقاء البعيد فى " يا جدران مسافرة " (٨٩) :

برائحةٍ منَ الكُتُبِ
والحبِّ
يأتى الثلاثاءُ
ويمضى
إلى صيفٍ مالحٍ
وتصدُّعِ فى الذاكرةِ
حيثُ لا مطرَ
ولا مواعيدْ

والعلامة المميزة فى هذه الذكرى ارتباطها بعلاقةٍ ثقافيةٍ واجهتُها الكتبُ ، وقد أدى غيابُ هذه العلاقة إلى نفى علامتها فى قاع الذاكرة، لذلك يأتى ذكرُ العلامة فى صدر التذكُّر دليلاً على حرص الشاعر على ابتعاث العلاقة بحدودها المميزة، ومحاولةً لتأمل أثرها فى تغيير مجرى حياته اليومية ، ويتجلى الأثرُ فى تحويل الصيف إلى مصدرٍ للإرواء، وجعل الذاكرة قادرةً على إدراك رؤية متماسكة للحياة ، ومن هنا كان غياب العامل فى هذه الآثار سبباً فى ملوحة الصيف وتصدع الذاكرة ، وعلى المنوال نفسه يصف سمير درويش علاقته المضطربة بحبيبته مبرزاً بعض تفصيلاتها المشوَّشة ، يقول فى"كهف غامض بين جذعى سرو " (٩٠) :

ذاتَ مساءٍ بعيدٍ أجْفَلَتْ
حين قبضتُ بشفتىَّ

على لحم أناملها المشدود،
ولكنها احتَمَتْ من البردِ فى
ثنايا معطفى
وشَوْشَتِ الأصداف المتناثرةَ ،
شربَتْ من اللسان العذبِ
الذى يحتمى
فى حضن البحرِ،
وقالتْ :

يصدِّر الشاعرُ المقطع بالظرف المحدد للزمن، ثم ينتقل من وصفٍ عام للعلاقة لا تظهر فيه التفصيلات، ويسود فيه صوتُ الشاعر إلى وصفٍ لوقائع عينية، بقصد التدليل على قوة العلاقة ، ومن هنا تبرز بعض الأسباب التى أدت إلى اضطرابها، وبخاصة أن المحبوبة المشار إليها تُشرك فى صنع الحدث الشعرى، ولا تعود الذات الشاعرة وحدها مسؤولة عن تداعياته .

ويتضح من النموذجين السابقين أن الشعراء يعمدون إلى تقديم شبه الجملة حين يريدون استحضار العلاقة الشعرية وتحويل مسار القصيدة من الوصف المجرد إلى تعيين الأفعال العاملة فى فضائه، ويؤكد هذا المنحى أن لونى التركيب الموصوفين – الجملة المصحوبة بتعليل، والجملة المصدرة بشبه جملة – يُظهران اختلافاً فى جهة الدلالة وقد ذكرت فائدةَ التصدير بشبه الجملة فى إبراز عامل الزمن وتعيين علاقته بالمكان، أما الجملة المصحوبة بتعليلٍ فهى تنحو إلى بسط مكونات الجملة، بما يكسر حدة المجاوزة ويقدم وصفاً للحدث

الشعرى مصحوباً بصوت الذات الشاعرة، على النحو الذى مثلته قصيدة إيمان مرسال فى أول هذا التحليل، وعلى النحو الذى يمثله قول إبراهيم داود فى " الكتابة "(٩١):

اكتشف طريقاً جانبيًا
يأخذُهُ إلى المحطة مباشرةً
اندهشَ لأنَّهُ لمْ يفكِّرْ
فى طريقٍ جانبيٍّ قبل ذلكْ
ولكنهُ فرح جداً _رغم تركهِ
العملَ نهائيًا _باكتشافهْ .

ويلحظ أن التوتر الفنىَّ فى هذا التركيب يأتى على الغالب من الاستدراك المصاحب للتعليل؛ ذلك أن " لكن " تعمل على معارضة الوصف المقدَّم، فكانت سبباً لإبراز النفى ولتأكيد غياب التحقُّق العينى فى قول إيمان مرسال " لكنى لست نافعة لأحد "، وهى سببٌ لتأكيد الأثر العارض لاكتشاف الطريق الجانبى فى قول إبراهيم داود " ولكنه فرح جداً باكتشافه "، ومن اللافت أن الاستدراك يقترن فى النموذجين بنائب المفعول المطلق " جداً "، كما يقترن بنائبٍ آخر له هو " أيضاً " فى قول محمود خير الله من " مخاوف صغيرة تجرح الماضى "(٩٢) :

لكنها قدْ تقطِّع قلبك أيضاً
فتعودُ لطموحك الصباحىِّ بالقراءةْ

ودلالة هذا الحرص على إبراز النائب عن المفعول المطلق فى جملة الاستدراك تكمن فى رغبة الذات الشاعرة أن تؤكد أثر المخالفة، وأن

تمنح التعبير لوناً من التأثير العاطفى يدل على صدقها ، من جهة أخرى يُبْرِزُ التركيبُ الحرصَ على اقتران الاستدراك بالواو، تأكيداً لعلاقة التراتب بين الاستدراك والوصف السابق عليه ، غير أن وجود الواو فى هذه الحالة يُعَدُّ زائداً؛ لأنه لا يعطف الاستدراك على الوصف، ولهذا يُعَدُّ وجودُها من قبيل الاستئناف الذى يفتح جهةً جديدةً من الدلالة .

وليس من تبريرٍ لحرص الشعراء على استخدامها إلا رغبتهم فى تأكيد الاتصال بين الطرفين، ويتسق هذا الحرص مع اتجاههم إلى نفى المجاوزة الشعرية المألوفة باصطناع لغة الخطاب غير الشعرى، وهى فى هذا الموضع تنحو إلى استئناف العبارات دون قطعٍ لمسار الحديث باستخدام أدوات العطف فى قول عاطف عبد العزيز فى ختام قصيدته " تعقيب شعرى " (٩٣) :

وما يدريكْ
لعلَّ الأمورَ بيننا،
تصيرُ إلى أفعالٍ
لا يليقُ ذكرُها
ولنْ ترضيكَ بطبيعةِ الحالْ
ثم إنَّنى
لستُ تروتسكياً يا أخى

وعبارة الشاعر " لن ترضيك، إننى لست تروتسكياً " لا تتصل دلالة طرفيها ؛ فلا يعد الجزء الثانى منها تعليلاً أو نتيجةً أو مكملاً لجزئها الأول، ولهذا تعد " ثم " غير دالةٍ فى الربط بينهما، والتفسير

المقبول لوجودها يتمثل فى كونها استئنافاً على خطاب الشاعر فى متن القصيدة، يبين أسباب انصرافه عن محاجة خصمه ، ومن هنا يعد العطف باستخدام " ثم " تأكيداً أخيراً تسوقه الذات الشاعرة لتدعم موقفها، وإن يكن تفسيره فيه غير مستند إلى حجة منطقية واضحة .

وإشارته" لست تروتسكياً " تأتى من قبيل الإيحاء بموقف تقدمى للذات تقبل فيه الاختلاف، وتتسامح مع خصومها الكثيرين، واستخدام " ثم " فى حقيقته واحدٌ من العبارات التى يُرادُ بها التعبيرُ عن موقف التعقُّل وعن التأمُّل فى حقيقة الحدث الشعرى . ويبرز من هذه العبارات " كما أن، وأغلب الظن، أو أظن "، يقول على منصور فى " الطريق إلى العمل "(٩٤):

لا أظنُّ أنَّ عينيه كانتا تلمعان بهذه الدرجة

منْ قَبلْ ! !

كما أنَّه و لا بدَّ، منذُ قليلْ .

كان يطلُّ على صورته فى مرآة الغرفة

ومن الجلى أن قوله " كما أنه " يفيد التأكيد لاقترانه بأن . غير أنه يدل فى بنيته العميقة على تبرير حكم سابق عليه . لهذا يُعَدُّ النظرُ فى المرآة سبباً لالتماع العينين المقدَّم وتفسيراً لاختلافه عن الأحوال المماثلة ، أما استخدام " وأغلب الظن " فيوحى بمعرفة الذات الشاعرة لحقيقة الموصوف معرفة يراد لها أن تُقنع المتلقى بصحة الحكم المقدَّم ، ويدخل هذا أيضاً فى باب التأكيد الذى يقيِّده التعبير " كما أنه "، لكنه يضيف الإيحاء بالتنويع، أى الدلالة على أن

الذات الشاعرة تختبر الموقف من جهاتٍ شتى، وحكمها يعد صحيحاً في جملته، ولا يصح للمتلقي أن يشك في انطباقه على حقيقة الوصف ، على هذا النحو يقرر سامي الغباشي في سياق تحليله موقف المراهق الذي يعجز عن إدراك طبيعة العلاقة بالنساء(٩٥):

وأغلبُ الظنِّ . .
أنَّهُ لمْ يدركْ إلاَّ
نصفَ الحقيقةِ
ونصفَ العلاقةِ
ونصفَ الجسدْ . .

فالمراهق الذي يتوق للقاء حبيبته منفرداً يسعى في لحظة التحقُّق إلى ابتعاث الأسباب الواهية للتحلُّل من تبعة اللقاء المنتظر، والشاعرُ في لمحاتٍ خاطفةٍ يبرِّر هذا المسعى بالعجز، ويحيط هذا التفسير بنهجٍ منطقي يصطنع تحليل المواقف ويصدِّر أحكامه بعبارةٍ حياديةٍ الظاهر، لكنها تدعم وصفه للباطن النفسي في السلوك المفاجئ للمراهق العاجز ، ويقوم بالعمل نفسه استخدام الحرفين " ربما ولعل" اللذين يفيدان الشك، لكنهما في التركيب العام للقصيدة يشيران إلى رغبة الشاعر في تمثيل الحقيقة الشعرية بوجهها المنطقي، و يتسقان مع اتجاهه إلى تعطيل الكثافة العاطفية المصاحبة للمجاز من أجل إبراز القيمة الجمالية للواقع المادي الموصوف ، وفي حقيقة الأمر يدل هذا الاستخدام على قلق رؤاهم الجمالية ، ومن هذا قول على منصور في " ربما "(٩٦):

ربَّما (طاقةُ القدر) تكمنُ

فى كبوتكْ

ربَّما خلف تلِّ المرارة يبدأ هدىُ

الصراطْ

ربَّما تصهلُ الروحُ فيك على بعد خُطْوةٍ

ربَّما عندها تتعلَّم كيف ترى

وإلحاح الشاعر على تكرار " ربما " لا يفسِّره سوى محاولته أن يجد سبباً للأمل يعوِّضه عن التعثُّر . لكن التكرار نفسه يدل على الشك العميق فى إمكانية التعويض، لذلك تتعلق الأفعال كلُّها بالمستقبل، أى بما لم يكن بعد ، ومن ثم تبقى حقيقة " الكبوة " أى تحقُّقها العينى، شاغلاً للذات الشاعرة، وعلَّة لتهيبها الآتى، وتأكيداً لإحساسها العميق بالاضطراب لوطأة الحدث الذى تتشاغل عن ذكره، وتكتفى بالإشارة الواجلة إليه " كبوتك " .

من جهةٍ أخرى يمكن التمييز بين لونين من تركيب الجملة فى هذا الشعر، ولكلٍّ خصائصُ تعبيريةٌ ترتبط بدلالته ، الأول هو الجملة الاسمية المكونة من المبتدأ وصفته ثم الخبر، والثانى الجملة الفعلية المكونة من التسويف المضاف إلى الفعل المضارع وفاعله، أو من النفى والفعل المضارع . وميزة التركيب المذكور فى الجملة الاسمية أنه يتيح للشاعر إبراز المعالم الدقيقة للمبتدأ، ومن ثم يكون لوقع الخبر تأثيرٌ قوىٌّ فى جلاء علاقته بالذات الشاعرة . فى حين يعمل التسويف والنفى المسندان للفعل المضارع على صرف دلالة الحدث الشعرى إلى المستقبل ويُرادُ بذلك التعويضُ عن العجز البادى فى حاضر الذات الشاعرة، يقول هشام قشطة فى " الحاجَّة

السيّدة"(٩٧) :

الشجرةُ التى حضنتنا طويلا
أثقلتها غصونُها
فآثرَتْ أنْ تدعنا وتمضى
وكتبَتْ فى وصيَّتها :
ليس يكفى
أنْ تكونوا
غصونا

تتكون الجملةُ من المبتدأ " الشجرة " وخبرها (جملة أثقلت) وبينهما جملة الصلة فى موضع الصفة ، ولو أسقط الشاعرُ وصفَ الشجرة لما ظهر فى التعبير المنحى الشخصى الذى يربطها بناء الفاعلين وهو المنحى الذى يتخذ هيئة أمومة قوية تحتوى بظلها الكثيف الغصون الناشئة ، وقد كان الوصفُ فى التركيب سبباً فى تأخير الخبر وفى فصله عن المبتدأ .

ولما كان الخبرُ نفسُهُ جملةً فعليةً زاد طولُ الجملة زيادةً ظاهرةً وبرز فيها حركةُ الإثقال بوصفها سبباً لعجز الشجرة عن المضى فى بسط ظلها على الغصون ، وهذا بدوره يعطى لتقديم الوصف على الخبر قيمةً فنية، فهو يصرف الإثقال إلى مجازٍ دال على العجز فى مقابل الاحتضار الدال على القدرة . ومثل ذلك قولُ ماهر حسن فى " غوايات القلب"(٩٨):

الطيورُ التى طيَّرتها
تعودُ لأسمائها

وتبنى فى الروح أعشاشَها
والخيولُ التى أطلقتَها
تقيسُ فضائى / مسرجةً بالصهيل / تعودُ

فالتركيبُ يعتمد على وصفِ المبتدأ " الطيور " بجملة الصلة، وهذا الوصف يصنع تعارضـاً مع الخَبر فيظهر المقصـودُ بعودة الطيور لأسمائها ، على وجه التحديد إذا كانت التسمية مرادفةً للسكون فإن حركة الفعل دالةٌ على الحيوية والنشاط ، والمعنى أن الطيور نكثت عن وجهتها التى أرادها الشاعرُ وهذا يقابل إخفاق الشاعر فى بلوغ مراميه البعيدة .

وقد استفاد الشاعرُ من التركيب فى عقد مناظرة بين الطيور والخيول بوصفهما أداتين يصل بهما الإنسانُ إلى المجهول، وكانت المناظرة وسيلةً لتأكيد فعل الإخفاق مع إبراز جانب التحرُّق الوجدانى بإضافة الخبر الثانى " تبنى فى الروح أعشاشها "، كما كانت سبباً لاستطالة الجملة بإضافة الخبر الثانى للطيور، وإضافة الحال إلى صلة الموصول " تقيس فضائى مسرجة بالصهيل/ فى الخيل " ، وللحال الدورُ نفسُهُ فى إبراز التعارض بين الفعل ونتيجته تأكيداً لحس الإخفاق ولإغلاق المدى فى وجه الشاعر

ومعنى ذلك أن الشاعرَ فى هذه النماذج قد لا يكتفى بالطول الذى يصنعه الوصفُ فى تركيب الجملة، وإنما يضيف إليه من المكونات ما يزيد الخصائص النفسية للمبتدأ جلاءً بل إنه ينصرف عن ذكر الخبر اعتماداً على فهمه من السياق، ويعوِّض عنه باستفهام يحمل معناه، كما فى قصيدة نجاة علىّ " أرواحهم التى تحترق يتجاهلونها

بشدة"(٩٩):

البنتُ التى لا يشغلُها أبداً
سقوطُ المطرْ
وتشبه بخفتها سندريلا
حين تصالحُنى بالورودْ
أوْ ترسمُنى بوجهٍ هلامىٍّ
يصلحُ لأنْ يدخلَ كلَّ أسطورةٍ
كيفَ إذنْ ستصدقُنى
حينَ أقولُ لها :
إنَّ القلقَ يفترسُنى ليلا

لقد استطالت الجملةُ بسبب حرص الشاعرة على إبراز ملامح البنت (المبتدأ)، وفى غمرة اندفاعها لتعيين الملامح المناسبة تنصرف عن ذكر الخبر ، والإشارةُ الوحيدةُ للمعنى المراد يمثُّلها الاستفهام "كيف إذن ستصدقنى"، والتقديرُ "لن تصدقنى"، وهذا التقدير ينشأ عن مقابلةٍ ضمنيةٍ بين البنت وضمير الذات الشاعرة، يتضمن فيها الوصفُ إلحاحاً على الطبيعة الهشة الملائكية للمبتدأ بالمخالفة لطبيعة الذات الشاعرة التى لا تتوقع التصديق .

ويتصل بهذه الظاهرة – أعنى الوصف باستخدام جملة الصلة – تأخير الاسم الظاهر عن ضميره ، ويراد لهذا التأخير أن يرفع درجة التوتر بينما القارئ ينتظر تفسيراً للضمير المذكور . كذلك يؤدى التأخير إلى تغيير تركيب الجملة فتتحول إلى جملةٍ فعليةٍ، تتصدر فيها حركة الفعل فضاء الدلالة ، يقول مؤمن سمير فى " ينز السقف

كثيراً " (١٠٠) :

تؤجلّها إلى الغدْ

القصيدةَ التى تلحُّ عليكْ

وتمنعُك من النومْ

الذى تحلمُ به منذُ الأزلْ

والتقدير " القصيدة التى تلح عليك ... تؤجلها إلى الغد " ، غير أن الشاعرَ أراد أن يبرز فعل التأجيل بعدِّه مظهراً دائماً لعلاقته بالقصيدة المراوغة ، ولو قدم المبتدأ فى موضعه المألوف لشغل القارئ بوصفه عن إدراك أثر الاضطراب الذى تصنعه القصيدة، ولبرزت المراوغة بوصفها الفعل المحرك لاضطرابه، وبمعنى آخر يجلو تقديم الخبر محاولة الشاعر الدائبة للتغلب على أثر الإلحاح، ويمدُّ ذلك بالأمل فى أن يواجه سطوة القصيدة المراوغة فى المستقبل . ومثلُ ذلك قول كريم عبد السلام عن " الخوف " (١٠١) :

المؤكَّدُ أنها لمْ توجدْ أبداً

القشةُ

التى يتعلَّق بها الغريقْ

والشاعرُ يستفيد من المثل المعروف " الغريق يتعلق بقشة "، لكنه ينفى هذا السبيل للنجاة موحياً بتورُّطه الدائم فى علاقاتٍ مُغْرِقة، وبإيحائه يتجلى معنى الخوف الذى تتحدث عنه القصيدة بعدِّه إحساساً ملازماً لا يرتبط بأحداث بعينها ، وتقديم الخبر هو الذى أفاد هذا المعنى ولو أجرى ترتيب الجملة على المألوف لعُدَّت العبارةُ وصفاً تقليدياً لعلاقة القشة بالغريق، فى حين عمل تقديم الخبر:

"المؤكد أنها لم توجد أبداً" - وهو جملةٌ اسميةٌ - على تأكيد صلة هذا الوصف بإحساس الشاعر الدائم بالخوف دون النظر لأسبابه، والملحوظ في كل هذه النماذج أن خبر الجملة الاسمية جاء على صورة الجملة الفعلية اتساقاً مع الاتجاه إلى إطالة الجملة، ويُبرز تقديمُ الخبر الفعلَ، أي يجعل المعنى منصرفاً إلى العلاقة العينية بين ذات الشاعر وعالمه، هذا برغم أن التقدير النحويَّ يجيز أنْ تُحملَ الألفاظُ ذاتُ اللبس في هذا الموضع " القصيدة، القشة " على البدليَّة من الضمير قبلها أو على المفعولية في جملة الاختصاص، والتقدير" هي القصيدة أو أعني القصيدة "، لكن هذا التقدير لا يبرز المعنى المراد ويسلب الإيحاء قدرته على المجاوزة .

ويتجلى هذا المنحى في الوجه المقابل للجملة الاسمية، أعني الجملة الفعلية المصدَّرة بالتسويف، ومعنى التسويف التنفيس والتأخير (١٠٢)، والسين مثلها في العمل، إلا أنها تخلص الفعل للاستقبال(١٠٣) ، ودلالة التسويف تعليقُ الحدث على المستقبل لاختراق الزمن الحاضر وتعطيل سيرورته في فضاء القصيدة، فيدخل الحدث في معية المطلق ويكون بمقدور الإيحاء احتواءُ اللحظات الزمنية المتعاقبة في لحظةٍ واحدة . يقول عماد أبو صالح في "زوج نيرمين" (١٠٤) :

سيموتُ مساءَ الأربعاء القادمْ ..
حينَ يضغطُ مفتاحَ الإضاءة
ويدُهُ مبللةٌ بالماءْ

يفتتح الشاعرُ قصيدته بما يشبه النبوءة عن رجلٍ ما يموت، ويقدِّم

مع نبوءته تعييناً للظروف المحيطة بها دون تعليل، ويُعَدُّ قولُه ذاك أمنيةً تكشف عن رغبات نفسيةٍ هي موضوع القصيدة ، ومع تقدم القصيدة يتجلى الدافع وراء قول الشاعر، فهو عاجزٌ عن إزاحة خصمه ويحاول بأمنياته المسهبة التغلُّبَ على الأمر الواقع .

والشاعر يدرك حقيقة عجزه، لذلك حين يستنفد كل المبررات وكل الأمنيات الباطنية يحتفظ بالأمل الضعيف في سحق غريمه " يموت الخميس على أكثر تقدير " وقد سقط من العبارة الأخيرة التسويف دليلاً على هذا الوعي الذي يلازم الشاعرَ في قصيدته ، وهو وعيٌ يغلب على شعراء هذا الجيل في نماذجهم المختلفة باختلاف التجارب الشعرية التي يعرضونها، ومنها قول هدى حسين في " أستطيع أن أحدثهم "(١٠٥):

لنْ أموتَ تماماً
فقطْ سأنفي عنْ رأسي ذاكرةً كئيبةً
أختلقُ سُبُةً وأسمِّيها حياتي المستقبليَّةْ
أشياء تذكِّر بأنَّك مازلتَ تحيا
وتحدثُ أيضاً بعضَ الرِّضا في النَّفْسْ

يقع نفي الشاعرة على الموت، الأمر الذي يوحي بكونها تتشبَّث بالحياة ولا تهتمُّ بأسباب الموت ، لكن تعلُّق النائب عن المفعول المطلق " تماماً " بالموت يؤثِّر في هذا الفهم ويجعل معنى التأبيد في " لن " مهتزاً فالمراد أنها ستعيش لوناً من ألوان الحياة تشعر فيها بالرضا عن النفس، ولو كان المراد بالنائب عن المفعول المطلق إفادتُه معنى التأبيد تأكيداً للنفي في " لن " لتعارض ذلك مع دلالة التقليل التي تفيدها " فقط "، والتقدير " لن أموت موتاً كاملاً " .

ويؤكد حقيقة هذا الفهم استخدامُها التسويف فى " سأنفض " التى تدل على الإصرار، وكذا استخدامها للنائب عن المفعول المطلق "أيضاً " فى تأكيد أثر إبعاد الذاكرة الكئيبة عن النفس، ومعنى ذلك أن الشاعرة استطاعت باستخدام دلالة النفى ثم التسويف أن توجِّه الدلالة إلى المستقبل . واستطاعت باستخدام النائب عن المفعول المطلق الإيحاء بأسباب هذا التوجيه، وهى تتلخص فى العجز عن معايشة الحاضر، وفى التطلُّع إلى زمنٍ قادمٍ، تصنع الشاعرة حدوده على النحو الذى يضمن الحدَّ الأدنى من استقلاليتها ومن رضائها عن النفس .

والنموذجان السابقان فى جملتيهما دالان على رفض شعراء هذا الجيل لرؤية القصيدة التقليدية ولأساليب التعبير فيها، لذلك يقع النفى على مظاهر الانتساب للحياة الواقعية المألوفة، فى حين يقع التسويف على أفعال مفارقة لطبيعة هذه الحياة ، تقول غادة عبد المنعم فى " سأظل وحيدة " (١٠٦) :

لنْ أستطيعَ أنْ أصبحَ المرأةَ الوحيدةَ فى العالمْ

لنْ أستطيع أنْ أملأ كلَّ الفراغات التى تتخلَّلنى أوْ أقبضَ على الكون كلِّه سأظلُّ أحدجُ الأرضَ بنظرةِ عطفٍ أمومىّ، الأرضَ المشعثة التى تعجُّ بنساء كثيرات والتى لنْ أتمكَّنَ أبداً منْ لأم جراحها وضمِّها لصدرى، الأرضَ التى ستفرضُ علىَّ وحدتها وتتركُنى عاجزةً أنْ أنكمشَ على نفسى متحوِّلةً لكرةٍ أرضيةٍ أخرى .

تلحُّ الشاعرة على مظاهر الوحدة التى يوحى بها العنوان ، وهى مظاهر تدل فى باطنها على لونٍ من الاستسلام، وفيه تبريرٌ خفىٌّ للعجز عن التواؤم مع الواقع، ولأن الذات الشاعرة تعلم استحالة

تحقيق رغبتها فى الانفراد بالصدارة فإنها تقرر أن تبقى على حالها: "أحدج الأرض بنظرة عطف أمومى" . ويتضمن ذلك قدراً من التحدى يفرض عدم المشاركة فى فعل المستقبل، أى بلونٍ من السلبية تريد بها الشاعرة أن تجذب المستقبل إلى منطقةٍ أخرى غير تلك التى يقود الحاضر إليها .

وهذه المعانى تنتج عن استخدام " لن " فى صدرها، ثم عن استخدام السين تسويفاً للمستقبل وتأكيداً للنفى ، وفى عبارةٍ أخرى يؤدى التسويف إلى تأجيلٍ مستمرٍ لسيرورة الزمن فى القصيدة، وتتضمن هذه الخاصية ربط المستقبل بأحداثٍ تخييليةٍ ذات بعدٍ مجازىٍ واضحٍ فى اتكائه على الإيحاء مثل قولها " سأظل أحدج الأرض بنظرة عطفٍ أموميٍ " كنايةً عن إشفاق الذات الشاعرة على أصحاب النظرة التقليدية فى الحياة وإن اختلط الإشفاقُ بالترفُّع عن الانغماس فى تلك الحياة مع عدم اتخاذ الخطوات المناسبة لتغييرها، فيظل هناك لونٌ من القطيعة قائم بين الخصمين المتواجهين.

و بحكم القاعدة النحوية غلب استخدام الفعل المضارع على هذا التركيب ؛ فاللغةُ تمنع اقتران السين وسوف بالفعل الماضى، كما تمنع اقترانهما بالأمر (١٠٧) . ويصحب ذلك حضورٌ طاغٍ للذات الشاعرة، وتوجُّهٌ إلى استحضار المستقبل فى مقابل تغييبٍ مقصودٍ للحاضر الفعلى، فى حين يخرج الماضى بحكم خروجه عن اهتمام فعل القصيدة الآنى.

هوامش الفصل الثالث

١ - " الأعمال الكاملة " ص ٤٥٣ .
٢ - " كائنات مملكة الليل " ص ٩٧ .
٣ - " كائنات مملكة الليل " ص ٣ .
٤ - " الكرمل " العدد ١٥، ١٩٨٥م، ص ٩٤ .
٥ - "المختار من شعر بدر شاكر السياب " سابق، ص ١٣٠ .
٦ - انظر حلمي سلام في " الحداثة أخت التسامح " ص ٩٠ .
٧ - " الأعمال الكاملة " ص ١٧٥ .
٨ - " الأعمال الكاملة "ص ٢٧٣ .
٩ - " المختار من شعر بدر شاكر السياب " ص ١٦٠ .
١٠ - " أناشيد صغيرة " ص ٥٢-٥٣
١١ - " الأعمال الكاملة " ص ٣٥٨ .
١٢ - " أنهار الملح " دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨م، ص ٥١
١٣ - " الأعمال الكاملة " طبعة أولى، دار سعاد الصباح ،القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٦٤١ .
١٤ - " المختار من شعر بدر شاكر السياب " ص ٥١ .
١٥- "الأعمال الكاملة " ص ٥٥١ .
١٦ - راجع صلاح عبد الصبور " حياتي في الشعر - الأعمال الشعرية الكاملة" ص٤١، وانظر قصيدة أدونيس " قالت الأرض - الأعمال الكاملة " مج ١، دار العودة ببيروت، ص ١١ وما بعدها .
١٧ - سورة البقرة، آية ٢٠١ .
١٨ - " الأعمال الكاملة " مج ١، ط ١٢، دار العودة ببيروت، ١٩٨٧م، ص ٦١٨
١٩ -" الأعمال الكاملة " ص ٣٣١ .

٢٠- " المختار من شعر محمود درويش " ص ١١٦ .
٢١ - " من دفتر الصمت " ص ٣٥ .
٢٢ - " الأعمال الكاملة " ص ١٧٥ .
٢٣ - " من دفتر الصمت " ص ٣٥ .
٢٤ - لا أقصد بذلك الفاء السببية الواقعة بين الطلب والفعل المضارع المنصوب بها، بل أقصد العلاقة المنطقية التي تصنعها بين قسمي التركيب قبلها وبعدها .
٢٥ - " الأعمال الشعرية " مج ١، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٨٥م، ص ٢٦٤
٢٦ - " تعب الشموع " أصوات أدبية ١٤٢ ،الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ١٩٩٦م، ص ١٧
٢٧ - " الأعمال الكاملة " ص ٤٣٤ .
٢٨ - " دمعة للأسى، دمعة للفرح " ط١، يناير ٢٠٠٠م، ص ٧٥ .
٢٩ - " كائنات مملكة الليل " ص ٩٢ .
٣٠ - " الأعمال الكاملة " ص ٣٤٣ .
٣١ - " لم يبق إلا الاعتراف " أخبار اليوم، بدون، ص ٥٠ .
٣٢ - " الأعمال الكاملة " ص ٣٩٤ .
٣٣ - " طائر الشمس " أصوات أدبية، ع ٢١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩١م، ص ٣١ .
٣٤ - " الأعمال الكاملة " ص ٣٤ .
٣٥ - " أشرعة الغيمة المضيئة " المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، بدون، ص ٦٧ ويلحظ أن تاريخ القصيدة يعود إلى العام الخامس والستين، في ذروة التأسيس الجديد لمفهوم القصيدة .
٣٦ - " فاصلة إيقاعات النمل " ط١، شرقيات، القاهرة ١٩٩٣م، ص٤٢ .
٣٧ - " الأعمال الكاملة " ص ٣٢٣ .
٣٨ - كما في معلقة عنترة بن شداد : هل غادر الشعراء من متردم؟ " ديوان عنترة " تحقيق إبراهيم الإبياري، تحرير محمد عناني، مكتبة الأسرة، القاهرة ٢٠٠١م، ص ١٨٨ .

٣٩ - " الأعمال الكاملة " ٢٤٢ .

٤٠ - انظر" ديوان المتنبى " تحقيق عبد الوهاب عزام، سلسلة الذخائر ع١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، بدون، ص٤٨٥، وهى طبعةٌ مصورةٌ عن طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٤٤م .

٤١ - " أناشيد صغيرة " ص ٩٣ .

٤٢ - " لم يبق إلا الاعتراف " أخبار اليوم، بدون، ص ١١٩ .

٤٣ - " المختار من شعر بدر شاكر السياب " ص ٣٥ . وانظر قصيدة كمال عمار " أسئلة فارغة " فى ديوانه " أنهار الملح " ص ٥١ . وقد أشرت إليها فى تحليلٍ سابقٍ أول هذا الفصل، ولذا لم أعد الحديث عنها .

٤٤ - " التراجيديا الإنسانية " ط١، دار الكاتب العربى، ١٩٥٢م، ص ١٠٧، ١٠٨.

٤٥ - " أربع حركات " كتاب الثقافة الجديدة، ع٣٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٦م، ص ٧١ .

٤٦ - انظر صلاح فضل " حركات الشعر الصافى " السابق، ص ٢٠، و"أساليب الشعرية المعاصرة " ص ٤٢٣ وما بعدها .

٤٧ - " فحم التماثيل " شرقيات ١٩٩٧م، ص ٧٦ .

٤٨ - راجع محمد نجيب التلاوى " القصيدة التشكيلية فى الشعر العربى " الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م، ص ٢٧٩ وما بعدها .

٤٩ - " سيرة الماء " مركز الحضارة العربية، القاهرة ١٩٩٨ م، ص ١٥ .

٥٠ - " الأعمال الكاملة " ص ١٦٦ .

٥١ - " إشراقات " الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م، ص ٢٥ .

٥٢ - " إشراقات " ص ٢٥ .

٥٣ - " إشراقات " ص ٢٥ .

٥٤ - راجع أحمد كمال زكى " تراثنا الشعبى والتاريخ الناقص " فصول مج٤، ع٢، يناير - مارس ١٩٨٤م، ص ١١ وما بعدها .

٥٥ - " أنا بهاء الجسد واكتمالات الدائرة " الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون، ص ١٢٠ .

٥٦- راجع " القصيدة التشكيلية فى الشعر العربى " القسم الأول، ص ٢٨ وما بعدها

٥٧- حياة عادية، أصوات أدبية ع ٣٠٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ٢٠٠٠م، ص ٣٥ .

٥٨ - " حياة عادية " ص ٣٥ .

٥٩ - " أثر العابر " مختارات شعرية، دار شرقيات، ١٩٩٥م، ص ٤٦ .

٦٠ - راجع محمد حماسة عبد اللطيف " فى بناء الجملة العربية " دار القلم، الكويت، ١٩٨٢م، ص ٨٥ .

٦١ - " القصائد المختارة " الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م، ص ٩، وانظر قصيدته " الصبى " ص ٧ . ويبدو من تأمل القصيدتين أن الشاعر يعمد إلى عقد مقارنة خفية بين الفتاة والصبى لتأكيد المنحى الفدائى فى طبيعتهما وإبراز روح العمل الوطنى فى المجتمع .

٦٢ - " نوستالوجيا " الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م، ص ٧٣، ٧٤ .

٦٣ - " القصائد المختارة " ص ١٦ .

٦٤ - " الأصابع التى كالمشط "أصوات أدبية،الهيئة العامة لقصور الثقافة،أبريل ١٩٩٧م، ص ١٩

٦٥ - انظر مادة سبب فى لسان العرب، طبع دار المعارف، حيث يقول ابن منظور : " السبب : كل شيء يُتَوَصَّلُ به إلى غيره " ١٩١٠/٣ .

٦٦ - انظر مادة خرم فى لسان العرب ١١٤٤/٢ .

٦٧ - مادة شبك فى لسان العرب ٤/ ٢١٨٧ .

٦٨ - راجع فى القيمة الدلالية للتنوين أحمد كشك " من وظائف الصوت اللغوى " القاهرة ١٩٨٣م ص ١٣

٦٩ - راجع " شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك " بتحقيق محيي الدين عبد الحميد، مج ١، ج١ ط٢٠، دار التراث، القاهرة ١٩٨٠ م، ص ١٧ .

٧٠ - السابق، ص ٢٤٠ .

٧١ - انظر" وظائف الصوت اللغوى " ص ١٤ .

٧٢ - " للعبد ديار واحدة " مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م، ص٥٣ .

٧٣ - " للعبد ديار واحدة " ص ٤٧ .

٧٤ - مادة ضرر، لسان العرب ٤/ ٢٥٧٢ .

٧٥ - " بالأصابع التي كالمشط " ص٧، وانظر قوله ص١٧ "وكانت بنتاً بثديين كالدمُلين "، وقوله ص ٣٨ " ألأنها لم تكن بست أصابع ٠٠ أم لأنني لم أكن قرصاناً ببسمة مضيئة "

٧٦ - عبد العظيم ناجي " يسقط الصمت كمدية " الإسكندرية، كتاب الأربعائيين، ١٩٩٢م ٠

٧٧ - راجع مصطفى ناصف " اللغة بين البلاغة والأسلوبية " كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع٥٣، السعودية ١٩٨٩م، ص ٤٩٣ .

٧٨ - راجع " نقد الشعر " ص ١٩٥ وما بعدها ٠

٧٩ - راجع " المصباح في المعاني والبيان والبديع " ص ١٠٤ ٠

٨٠ - " يسقط الصمت كمدية " ص٦ ٠

٨١ - " أزدحم بالممالك " الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون، ص١٣٣

٨٢ - " أسرار البلاغة " ص ٦٨ ٠

٨٣ - نفسه، ص ٦٤ ٠

٨٤ - " سليمان الملك " ص ٨ ٠

٨٥ - " سليمان الملك " ص ١٧ ٠

٨٦ - " الغبار أو إقامة الشاعر على الأرض " الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م، ص ٩٥

٨٧ - " ممر معتم يصلح لتعليم الرقص " شرقيات، ١٩٩٥م، ص ٤٠ ٠

٨٨ - " ضلوع ناقصة " إبداعات ١٧، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦م، ص ٣٧.

٨٩ - " هذيان لا يليق بمجنون " سلسلة إبداعات ٣٨، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونية ١٩٩٧م ص ٤٥

٩٠ - " النوارس والكهرباء والدم " كتاب إضاءة ٧٧، القاهرة ١٩٩٨م، ص ٨٢.

٩١ - " لا أحد هنا " المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٨م، ص ٨٤ ٠

٩٢ - " فانتازيا الرجولة " إبداعات ٦٢،الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو ١٩٩٨م، ص٣٠

٩٣ - " حيطان بيضاء " إبداعات ١٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يوليو ١٩٩٦م، ص ٦٨ ٠

٩٤ - " ثمة موسيقى تنزل السلالم " شرقيات، ١٩٩٥م، ص ٧١ . وانظر قول عاطف عبد العزيز فى " حيطان بيضاء " ص ٦٧ : " كما أن النساء يا صديقى لهن أحوالٌ غريبة " .

٩٥ - " هزيمة الشوارع " إصدارات تكوين ٢٠٠٠، ١٩٩٦م، ص ٣٥، ٣٦ .

٩٦ - " على بعد خطوة " مطبوعات الكتابة الأخرى، مارس ١٩٩٢م، ص ١٢ وانظر قول عماد أبو صالح فى " أمور منتهية أصلاً " دار الفضيلة، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ٧٧ " أو ربما تكون قدم أمها كُسرتْ ... إلخ " .

٩٧ - " ذاكرة القروى " ط١، دار النديم للصحافة والنشر والتوزيع، ١٩٩١م، ص ٧٥ .

٩٨ - " شروخ الوقت ومفترق العشق " المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨ م، ص ١٨.

٩٩ - " كائن خرافى غايته الثرثرة " المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢ م، ص ٣٥ .

١٠٠- " هواء جاف يجرح الملامح " إبداعات ١٢٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر ٢٠٠٠ ص ٩٨

١٠١ - " استئناس الفراغ " أدب الجماهير، بدون، ص ٣٢ .

١٠٢ - لسان العرب، مادة سوف، ٣/ ٢١٥٢ .

١٠٣ - لسان العرب، ٣/ ٢١٧٣ .

١٠٤ - أمور منتهية أصلاً، ص ٢٨ .

١٠٥ - " ليكن " المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦م، ص ٥٤ .

١٠٦ - " أنا " المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م، ص ٣٤ .

١٠٧ - راجع تمام حسان " اللغة العربية : معناها ومبناها " دار الثقافة، الدار البيضاء، بدون، ص ٢٤٥

الفصل الرابع

المركب المجازى

١ـ مثاليّة الواقع و الانحراف البلاغى للإسناد :

تتبع رواد الشعر الحديث فى عقدى الخمسينيات والستينيات خطوات سلفهم فى كيفية التعامل مع اللفظ المفرد، وخضع اختيار الكلمة لمدى قدرتها على تمثيل عناصر الصورة الذهنية فى إطار علاقتها بالصورة الكلية الناتجة، ومن أوضح النماذج الدالة على هذا المنحى قول بدر شاكر السياب فى " أنشودة المطر"(١) :

أصيحُ بالخليج : " يا خليجْ
يا واهبَ اللؤلؤ والمحار والرّدى "
فيرجعُ الصّدى
كأنّه النشيجْ :
" يا خليجْ
يا واهب المحار و الرّدى"

و الكلمات" اللؤلؤ و المحار و الردى " تتوافق مع الصورة النفسية للخليج ؛ فهى تحقق ما يتوقعه الذهن فى ندائه لوجود الرابطة الطبيعية بينها جميعاً، فى حين تتسق كلمة " النشيج" مع اختيار "أصيح و الصدى " حيث يتلون الصدى بصوت الألم و بإيحاء النزيف المصاحب للنشيج ومن ثم يكتسب الصياح حسّ التمزق فى وجود اليأس ، وفى المقابل يتناسب " النشيج " مع " الخليج " بالسجع الذى يجعلهما فاصلتين للقافية بالتناوب مع قافية الدال المفتوحة فى الكلمتين المتناسبتين بالسجع أيضا " الردى والصدى "، بالإضافة إلى التقارب الدلالى فى الإشارة إلى ضياع الرجاء .

و يمكن أن تعد كلمة " الخليج " الكلمة الأساسية أو الكلمة المفتاح فى التصوير ؛ فبها تتعلق اختيارات الشاعر الأخرى لألفاظه . و من ثم تعد هذه المجموعة من الألفاظ سلسلة كلامية يربطها التداعى . وقد أفاد الشاعر من المقارنة الضمنية بين النداء و رجع صداه، وأسقط من جواب النداء كلمة "اللؤلؤ" فتحول الصدى إلى رمز دال على سقوط قيم الخير، و أصبح " الخليج" وجهاً غريبا يجمع بين النقيضين " اللؤلؤ و الردى" وفى ذلك إشارة أخرى إلى المأسوية التى أصبحت تميز علاقة الشاعر بالخليج .

وإذا كان التوافق بين هذه الألفاظ فى قول السياب يعود فى ظاهره إلى التناسب الصوتى و إلى العلاقة الطبيعية بين ما تمثله فى الواقع المادى فإن التوافق فى نماذج أخرى يعود إلى ما يؤسسه الشاعر من صلة رمزية بين دلالة الألفاظ و دلالة الصورة الكلية، ومن ذلك تعبير عبد الوهاب البياتى عن سطوة الطغيان من قصيدته "قراءة

فى كتاب الطواسين " يقول(٢) :

واحدةً بعد الأخرى، ترتفع الأيدى فى وجه الطغيانْ

لكنّ سيوف السلطانْ

تقطعُها واحدةً بعد الأخرى فى كلِّ مكانْ

وارتفاع الأيدى الذى يصوره الشاعر يرمز إلى ثورة الوطنيين، فى حين يرمز الطغيان للسلطة الغاشمة . وقد استدعت المقابلة أن تكون السيوف فاعل القطع، وأن يكون سقوط الأيدى تمثيلا عينياً لمواجهة الثورة بالقمع الدموى، ويتعلق التعبير كله بمقصد الشاعر إلى تصوير التنازع القائم فى كل وقت بين الأحرار و أصحاب السلطان فى ضوء قراءة التاريخ كما يمثّله "كتاب الطواسين" للحلاج، لذلك حين انصرف المقصد إلى لحظة زمنية بعينها اتخذ التعبير منحى شخصياً عن العلاقة نفسها فى قول أمل دنقل من قصيدته " كلمات سبارتكوس الأخيرة " (٣):

معلّقٌ أنا على مشانق الصباحْ

و جبهتى بالموت محنيَّةْ

لأنّنى لم أحنها حيَّةْ

وقد اختار الشاعر للتعبير عن فكرة الطغيان مشهد "سبارتكوس" الثائر القديم فى لحظة موته . وعلى لسانه لخص الموقف فى إيجاز "جبهتى بالموت محنية، لأننى لم أحنها حية " واختيار المشانق فى التعبير – ولنلحظ التعدد والكثرة فى صيغة الجمع – استلزم تصوير الانحناء ليتحقق الموت ، ويستثمر الشاعر العلاقة بينهما فى إبراز التناقض بين موقف الحياة وموقف الموت، . ومن ثم يتضح أن

الشاعر يدعو - على خلاف ظاهر اللفظ - إلى المضى فى طريق الثورة، و إلى تمثل موقفه فى مواجه السلطان، ورغم هذا الاتجاه الرمزى الذى يدفع الألفاظ إلى اكتساب دلالات مغايرة لمعجمها المألوف، إلا أنها تحتفظ بعلاقة رهيفة تردها إلى معناها المعروف عنها، ولذلك تعمل بعدُّها مرآة ذات وجهين صالحة للقراءة من جانبيها المتقابلين، على هذا النحو يصور محمد مهران السيد فى قصيدته " إنسان " حياة الرجل المهمش الذى فقد كل فرص الحياة ولم يتح له اللهو بمتعها أو أن يعرف فضائل اللذة فيها، يقول (٤):

رأيتهُ على الطريق .حاملاً متاعهُ القليلْ

يخوض فى الضبابْ

يكاد لا يرى كأنه ضريرْ

.. ولحظةَ التقائنا على الرصيفْ

لمحتُ فى وجنتيه قطرتين تزحفان فى ألمْ!!

أكانتا ثمالةَ الدموع

أمْ برودةَ الصباح والصقيعْ

والشاعر يبنى قصيدته على التمييز بين لحظات زمنية متعاقبة، الصباح والظهيرة والمساء ، ويخصص كل لحظة منها بمقطع مستقل يرسم حياة الإنسان فيها ، وجميعها يؤكد ما يعانيه من عزلة ومن شظف العيش ، ويمكن أن تُفهم هذه اللحظات على وجهين، أنها تمثيل رمزى لحياة الإنسان من الصبا إلى الشباب فالكهولة ثم الموت، أو أنها تصوير حقيقى ليوم من أيام الشاعر قابل فيه ذلك الرجل فى ثلاثة أوقات مختلفة ، ولا ريب أن الوجهين يؤديان إلى

المعنى نفسه ؛ فالضباب لاينفصل عن الجهل المركب فى طبيعة الطفل مقترناً ببرودة الصباح المصاحبة لشمالة الدموع ، وكذا الخريف والهجير فى المقطعين التاليين دالان على موقف العجز الذى يؤدى إلى الزهد فى الحياة بعد اليأس من نوالها البعيد .

وبسبب هذا المنحى بين الحقيقة والمجاز تتخذ الألفاظ صورة الفعل المادى الذى يصف باطن الشاعر ويكشف عن انفعالاته الخفية، وفى ضوء هذا المسلك يصور سعدى يوسف إحساسه بالألم عند تذكره طفولته الذاهبة، يقول فى " حشرجة: "(٥)

ربما حين لا يتبقَّى سوى لحظةٍ
أو نفَسْ
نتذكَّر ما كنَّ يفعلنهُ الأمهاتُ لنا
فنقول سلاماً لهنْ
ونسأل عما يردنْ
ولكننا لنْ نقولْ ....

والفعل " تتذكر " هو البديل المصور لحنين الشاعر مشوباً بالحزن، وتأتى الاستجابة النفسية من الفعل " نقول سلاماً "، لكنها استجابة عاجزة تكتفى بالسؤال عما يريد الأمهات لذلك حين يقع النفى على فعل القول لا يفيد التذكر شيئاً ولا ينفع الاعتذار الضمنى فى السؤال، ويظل الألم ماثلاً فى " حشرجة " تتكرر بتكرر لحظات الحنين .

وبرغم أن الشاعر لم يلجأ إلى التشبيه المباشر فإن التعبير يشير بوضوح إلى ما حصله الأبناء من اتساع فى الحياة، لكنه الاتساع

الذى لا يعوض عن ماضى الأمهات الدافئ ولا يكافئ لمساتهن الحانية . ويبقى أن قول الأبناء لهن " سلاماً " يحمل فى معناه قدراً كبيراً من الجفاء، لا يخفف منه ظاهر الإقبال على تحيتهن ولا ظاهر التساؤل عن حاجتهن المادية العارضة .

ولا يعتمد الشاعر فى تصويره على الألفاظ المذكورة فحسب بل كذلك يتيح لعلاقات الغياب العمل إلى جوار نقيضها المختار فى تعبير القصيدة ، ومن التضاد بينها يرسم انفعاله المحتشد داخل الصورة ويجمع عناصر مادية كثيرة لا تبدو متآلفة فى الواقع.ومن ذلك قول أحمد عبد المعطى حجازى فى " لقطة تذكارية للقاء عابر "(٦) :

كنتُ أرى مثلثاتِ قمم الأهرام فى الغربِ
ترقُّ مثل غيمةٍ، وتَغنِّى
وذؤابات الشجرْ
تلفّها أجنحة الليل رويداً
والمصابيحُ تضاءُ بغتةً
فيختفى ما كان يبدو فى النهارْ
وتنهض المدينة الأخرى من العتمة والنورْ
ويقبل النهَرْ
يعرض فيها جسمهُ العارى
وينفثُ البخارْ
على مياهٍ تتوالدُ المصابيحُ عليها
صوراً بعد صورْ
ويفتح الشرطىُّ للمجهول والصدفةِ

أبراج المدارْ !

والشاعر يجمع فى تصويره بين فضاءات متعددة، منها الأهرام والشجر والليل والمصابيح والعتمة والنور ، وتعمل جميعاً على تعيين مدينة واسعة ذات أضداد متنوعة " العتمة والنور، الليل والنهار " . لذا يتسع فضاء القصيدة زمانيا ومكانياً حتى يشمل كل الأحداث المحتملة فى وجود المدينة ، وبالتجاور تتفاعل الألفاظ على محور التوزيع ومن ثم يصبح الليل والنهار أو العتمة والنور أو الذؤابات العالية للأهرام وللأشجار رموزاً ضمنية للتنوع وللاختلاف ، ويدخل فى ذلك أثر الألفاظ غير المختارة من المحور الرأسى كالسفوح التى تقابل الذؤابات العالية وكذلك رجل الشارع الذى يقابل الشرطى، وجملة التفاعل بين هذه العناصر مجتمعة تتمثل الذات الشاعرة ضائعة فى تلك المدينة، باحثة عن رفيق درب يؤنس وحشة الطريق .

ومغزى هذا كله أن الألفاظ فى اختيارات جيلى الخمسينيات والستينيات احتفظت بشفافيتها الأولى ،و بشخصياتها الخاصة، لكنها تكتسب من الإسناد بعلاقة المجاورة قدرتها على بناء خط متصاعد الدلالة، تنتقل فيه الصورة من المفرد إلى المركب المجازى الذى يعطى فى جملته حدوداً متماسكة للتصوير، ويمكن التمييز فيها بين أطراف الصورة و تحديد علاقة الأطراف ببعضها بعضا ، يقول صلاح عبد الصبور فى " الصمت و الجناح "(٧) :

الصمتُ راكدُ ركود ريح ميتهْ
حتى جنادبُ الحقول ساكتهْ
و قبة السماء باهتهْ

و الأفق أسود وضيقٌ بلا أبوابْ

منكفئٌ من حيثما التفتُّ كالسردابْ

و نحن محدودان فى ظلال حائط قديمْ

مفترشان ظلنا

متلحِّفان بالعذابْ

تتكون الصورة من الصمت ومن الجنادب ومن قبة السماء ومن الأفق الأسود ومن الظل والعذاب ، وتكتسب فاعليتها من المجاز الشفاف فى بنية ألفاظها كالتشبيه فى ركود ريح ميتة وكالاستعارة فى " سكوت الجنادب "، ولا تكتفى المجاوزة بإبراز وجه المشابهة لكنها تبرز معانى الألفاظ فى ضوء دلالاتها مجتمعة . على هذا النحو يضيف "ركود الريح " إلى" الصمت " عمق السكون فيها و يستدعى" سكوت الجنادب" بالملازمة سكوت الإنسان و تجعل " قبة السماء" اسوداد الأفق خطا شفقيا مائلا ، ومن ثم تكتسب الأبواب المذكورة عمقا يضغط ظلال العاشقين المحزونين .

و تبين هذه التحليلات أن الشعراء فى مطلع الحداثة العربية اعتمدوا على بنية للمجاوزة تشبه فى تركيبها البناء التقليدى للمجاز فى الشعر القديم، غير أنهم مالوا إلى المجاز العام الذى تختفى فيه أو تكاد أصول المشابهة . وفى كل الأحوال لا تستأثر صورة من الصور بحركة المعنى، بل تتآزر فى جملتها لتصنع صورة ممتدة، هكذا يصور محمد إبراهيم أبو سنة موقف الوداع " فى محطة القطار" (٨):

كانَ القطارْ

يضيء مقلتيه ... في انتظارْ
أنْ تنهيَ الأمطارْ
موسمها الطارئ في العيونْ
و نحن واقفانْ
نغالبُ الأحزانَ و الجنونْ
و عبرَ سور الليلْ
تضيء ذكرياتُنا و تنطفئْ

تتبنى الصورة من أطراف عدة، رجل و امرأة، مكان (محطة القطار)، وزمان (الانتظار بين الحاضر و المستقبل والذكريات) . و تقوم الإشارات المجازية بالربط بين هذه العناصر، فنرى القطار سببا لجمع المحبين المفترقين في ظل محاولة أخيرة لتجنب الرحيل تمثلها الذكريات و الدموع الصامتة، وأيا كانت الصلة فإن جملة العلاقات المذكورة تؤدي إلى إبراز موقف الوداع بما فيه من قوة، والشاعر لم يصرح بهذا المعنى لكنه رسم في تتابع أجزاء من الحركة المضطربة لتطلع العيون .

و برغم براعة المشابهة في استعارة المقلتين لكاشف ضوء القطار وفي استعارة الأمطار لدموع المحبين فإن المعنى يقضي بتجاوزها مفردة ثم ربطها معاً ليتجلى صراع النفس في امتداد الحركة من القطار فالعيون فالمحبين المحزونين. ووراء هذا التصوير يبرز جانب من قصة الحب الذاهب باعثاً التساؤل عن كيفية المبتدأ إلى نهاية العلاقة الدافئة ، ولا ريب أن مغزى القصة يجاوز العلاقة بين رجل وامرأة إذ يكشف عن طبيعة الصلة بين ذات الإنسان و عالمه القلق

فى الحياة المعاصرة ، وقد أدرك الشاعر المعاصر قدرة هذه الصورة الممتدة فى التعبير عن رؤيته المتميزة للواقع، ومن ثم ربطها بنماذج إنسانية مختلفة تدل على التكوين الباطنى للمجتمع، و تبرز عناصره المطمورة فى ثنايا حركته المتلاحقة، ومن هذه النماذج الدالة تصوير أمل دنقل " موت مغنية مغمورة " يقول (٩) :

عقب استعراضها الفاشل لمْ تخلعْ رداء الرقصِ
ظلّت خلف أستار" الكواليس"
تردُّ السحْب الزرقاء عن أعينها، تبكى شبابًا
كانت المتعة فيه قطعة الجبن و كأسين من" الرومْ"
لكى تمرح فى غرفة ريفى من الطلابْ...
لا تملك يمناه سوى الكسرة و التبغ الرخيصْ
الآن يمشى خلفه سربٌ من الأطفالِ
عند النوم يسطون على منظاره الطبىّ حتى لا يرى

يبرز الشاعر تقلّب الزمن بحال المغنية المغمورة بعد أن فقدت تأثيرها و أغرقت فى الحزن متذكرة عهداً من الفرح بصحبة العامة . و السبب أن المغنية و الرجل فقدا شبابيهما فضاع سبيل المتعة المشتركة، و دخلت المرأة فى سحب (الحاضر) الزرقاء و دخل الرجل فى صخب الأطفال المتعلقين به ، وأيا كان الأمر، يشير التصوير فى جملته إلى تغير الظروف و إلى اتجاه المجتمع لأن يسلب العامة قدرتهم على التمتع، ولاسبيل بعد لأن يتأمل الإنسان ذاته أو يرى أسباب اللذة فى الحياة ، وقد عمد الشاعر إلى التعبير عن ذلك بالكناية مستفيدا من التضاد الذى تصنعه المقابلة بين الماضى

والحاضر وتتمثل عناصر المقابلة فى هيكلها الرئيسى فى الراقصة والطالب الريفى، ويبرز الالتفات فى آخر المقطع " الآن يمشى خلفه " التحول العنيف فى الحياة من اليسر إلى الشظف و التقتير .

و بالتالى يأخذ الوصف " عقب استعراضها الفاشل " بعداً إنسانيا اجتماعيا يشى بحال الأفراد الذين يمثلون أدوارا قاسية مفروضة عليهم ، و هم لا يجنون من ذلك سوى الإخفاق فى اكتساب حياة حقيقية تناسب ذواتهم، لذلك تبقى الراقصة كل ليلة " خلف الكواليس تدفع السحب الزرقاء " فى حين يستسلم الطالب الريفى لسطوة سربه من الأطفال . و المغزى أننا صرنا إلى حال تتفرق فيه النفوس المتعبة، وأن محاولاتنا الأولى فى تلمس الحياة مقضى عليها بالعزلة، وقد لا نتفق مع الشاعر فى رؤيته أو نلتمس له العذر لما صاحب تجربته الإبداعية من ظروف خاصة . المهم أن فى مسلكه وفى مسلك معاصريه دلالة مهمة على طبيعة التصوير، إذ لم تعد الانفعالات الأولى – كما يذكر عبد الوهاب البياتى فى شهادته – تشكل القصيدة (١٠) وأن التصوير فيها يقوم على إدراك فردى يستعيض عن المجاز البيانى التقليدى بالاعتماد على الفعل المادى الذى ينوب عما وراءه(١١) ، على هذا النحو يقدم السياب رؤيته الخاصة للوطن متمثلا عناصر المكان فى افتتاحية " أنشودة المطر"، يقول(١٢) :

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعة السَّحَرْ
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ
عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ

وترقص الأضواء كالأقمار فى نهَرْ
يرجّه المجذافُ و هْناً ساعة السحَرْ
كأنّما تنبضُ فى غوريهما النجومْ

تمثل "غابتا النخيل" حدود الإدراك العينى للمكان، وهى من الاتساع إلى الدرجة التى تغدو فيها العينان رمزا ممتدا للوطن وبخاصة أن التشبيه فيها لا يلتزم بالانطباق على الأصول المادية فى الواقع ، ومن ذلك يتجلى أن الشاعر حول إحساسه بالمكان إلى صورة جزئية تتآزر فى التعبير عن ولعه بالوطن ، والخيال الجامح فى التصوير يبعد بالتشبيه عن أن يكون تمثيلاً محدوداً للعينين نخيلاً أو قمراً، ولا يفسره إلا إدراك الشاعر الخاص لعلاقته بأفق الدلالة فى القصيدة . والمعروف أن الشاعر جعل من تجاربه رمزاً لغربته الممتدة فى ظل دفاعه المستمر عن حرية الوطن، لذلك يعد التصوير فى هذا الوضع إشارة لمبلغ اتساع الوطن ولتجاوز القيود الموضوعة فى جنباته، والشاعر فى ذلك يستفيد من الأساطير البابلية القديمة ويحولها إلى مدركات عينية معاصرة (١٣) .

ومع تعدد العناصر الداخلة فى تركيب الخيال يقوم التصوير على مركز للمشابهة ترتد إليه الأطراف مجتمعة ، وقد يكون هذا المركز واضحا كما فى العينين لدى بدر شاكر السياب، أو يكون خافياً محتاجاً للتدقيق كما فى حديث أمل دنقل عن موت المغنية المغمورة . وفى إطار هذه العلاقة بين المركز والأطراف تتحول الصور الجزئية إلى أفعال مادية أو مدركات عينية تشى بالدلالة العامة المقصودة، هكذا تعبر نازك الملائكة عن إحساسها بالخفة فى " ميلاد نهر

البنفسج "، تقول(١٤):

مراعى جديدةْ

و دفقاتُ عطرٍ جديدةْ

و دَعْنى أرى كيف تنبت تحت عيونكْ

غاباتُ ظلّ و حبّ جديدةْ

ودَعْنى أرى كيف يتمّ انبلاجُ القصيدةْ

و كيف تهلّ خطاها الوليدةْ

تدل الشاعرة فى كلمات موجزة على إحساس بالخفة فى ظل سعادتها بمولد حبها المتوهج ، ويتخذ هذا الإحساس لديها مظاهر عدة تبسطها فى متن القصيدة، وجميعها يقرن الفرح فى الطبيعة بلغة التعبير عنها، أى القصيدة ، والشاعرة لم تخصص كل مظهر ذكرته بجزء من إحساسها العام بالبهجة وإنما تركت لتفاعل المظاهر الإيحاء بما تريد، فتداخلت المراعى و دفقات العطر و الغابات فى لحظة انبلاج التعبير .

والمصدر العميق لفاعلية تصويرها يعود إلى ربط العناصر الجزئية بمركز المشابهة فى العين " ودعنى أرى كيف تنبت تحت عيونك ... " إذ تتحول هذه العين إلى أرض خصبة تنمو فى تربتها المراعى والغابات، وتتجاوب فى أنحائها دفقات العطر وأصوات القصيدة الوليدة، لذا تكتسب العين فى ضوء علاقاتها الجديدة طبيعة رمزية تزيد على كونها خيالاً دالاً على معنى، الأمر الذى يدخل بها فى حدود الأسطورة على النحو الذى أسسه الرواد(١٥).

وفى عبارة أخرى تجاوز العين علاقة المجاز المرسل الذى يربطها

بصاحبها، كما تجاوز الاستعارة فى الفعل " ينبت "، ولا يكفى أن يفهم التعبير بعدها من جهة كونه كناية عن الجدة فى المراعى و فى الغابات و فى العطر، إذ تعبر هذه العناصر عن التحول الحادث فى حياة الشاعرة بتأثير الحب الجديد ؛ أى تعبر عن الرؤية الجديدة للواقع مشمولة بإحساس الخفة المقترن بالطبيعة، وهذا أكثر من مجرد كونه إيحاء بالجدة المذكورة .

ومعنى ذلك أن الشاعر المعاصر أصبح يفكر من خلال الصورة، ويبنى واقعه باستخدام مجموعة متوالية من عناصر التخييل(١٦) التى تشى بإحساسه وتعبر عن موقفه من قضايا المجتمع . وقد يكون ذلك فى هيئة خطاب مباشر يفصح عن رسالته الشعرية دون مواربة، أو فى هيئة تمثيل يتوسل بالرموز الضمنية لتوصيل مغزاه العميق ، على هذا النحو يبرز محمود درويش انتفاضة الشعب فى "قصيدة الأرض " (١٧):

فى شهر آزارَ فى سنة الانتفاضة، قالتْ لنا الأرض أسرارها الدمويةْ. فى شهر آزار مرَّت أمامَ البنفسج و البندقيةْ خمسُ بنات وقفْنَ على باب مدرسةٍ ابتدائيةْ، و اشْتعلْنَ مع الورد و الزعتر البلدىّ. افتَتحْنَ نشيدَ التراب، دخلْن العناق النهائىّ – آزارُ يأتى إلى الأرض منْ باطن الأرضِ يأتى، ومن رقصة الفتيات – البنفسجُ مال قليلاً ليعبرَ صوتُ البناتْ . العصافيرُ مدَّت مناقيرها فى اتِّجاه النشيدِ و قلبى .

ولا ريب أن أول ظاهرة تلفت القارئ فى هذا المقطع الافتتاحى اتصال الإنشاد الذى يأخذ سمتاً سردياً ذا نقاط متعددة للتوقف،

تحديداً، وعلى المستوى اللغوى المباشر تظهر القافية الداخلية بين الكلمات " الدموية، البندقية، ابتدائية " وكذلك بين الكلمتين " البلدىّ ، النهائىّ " ومع تكرار المفتتح " فى شهر آزار" وبناء القصيدة على فاعلن فإن تلك المواضع ترشح الاتصال، أى إجراء حركات الإعراب على مواضع القافية لتكتمل التفعيلة، ولصعوبة اتصال القراءة لطول السطر الشعرى فإن الذوق يرشح التوقف . وهنا يبرز تنويع على التفعيلة الأساسية فى مستفعلن، يتكرر فى مواضع الوقف نفسها، ويدل ذلك على لون من تدوير الصورة يريد به الشاعر أن يدفع القارئ لتبين الصلة بين الصور الجزئية المتتابعة .

ولأن الشاعر يركز على إبراز موقف المقاومة فقدت هذه الصورة شخصيتها المستقلة، فأصبحت الأرض رمزاً معنوياً يشمل الحدود العربية مجتمعة، وصارت الفتيات الخمس رمزاً للمرأة العربية المدافعة عن وطنها، وأصبح الزعتر البلدى خيطاً شفيفاً يربط الأرض بالفتيات، ويدخلهن جميعاً فى العناق الحميم ، والعناق فى هذا الموضع هو صوت الشاعر ورمزه الخاص الذى يتسع ليشمل صوت الجماعة التى يدل عليها ضميرها فى " قالت لنا الأرض " .

والمغزى الذى ينقله الشاعر إلى وعى المتلقى يتمثل فى انبعاث المقاومة وفى استمرارها ما تشبث أصحاب الحق بأرضهم ، والخاصية الأساسية لهذا التصوير تبرز فى صعوبة الفصل بين ما كونه مادة واقعية و ما يعد خيالاً يصنعه عقل الشاعر. ويتجلى هذا الموقف بخاصة فى قصيدة، القناع التى قدمت الحديث عنها فى الفصل الثانى من الباب الأول، وأنا أعدها خلاصة الارتقاء بالفهم

المعاصر لطبيعة التصوير فى شعر جيلى الخمسينيات والستينيات، ومنها قول محمد أبو دومة فى " كلنا جميل بثينة " (١٨)

ظنُّوا بثينة إنْ أُبيح دمى
إنْ حذَّروا أهلى بما لا حُمد فى عُقْباهُ
إنْ سوَّروا الصحراءَ أسحارًا و جنًّا
أنسى سُوَيْعاتٍ بوادى بغيضٍ حيَّرنى بها دلُّ
وأسكرنى رحيقٌ منْ حوا فيها لو صُبَّ فى نجْدٍ
لاخْضرَّ فى أحشائها الرَّمْلُ ....

إن الشاعر يفتتح قصيدته باستدعاء صوت جميل بثينة الشاعر العذرى المعروف ، وإذ يتخذ الشاعر العذرى موقفا نقيضاً للجماعة يصبح هذا الموقف عينه موقف الشاعر المعاصر من جماعته، هذا الذى يحدده فعل الظن فى تصوير القصيدة ليكون علامة على خطأ كل توجهات الجماعة، فى مقابل اليقين الذى يشير إليه باطن فعل النسيان المنسوب لجميل ، وقد أفاد الشاعر فى بيان هذه المناقضة من تغييب ضمير الجماعة فى مواجهة حضور صوت المتكلم ، ويترتب على ذلك بطلان أفعال الجماعة على تنوعها، برغم أن هذه الكثرة تدل على تعدد محاولاتها من إباحة الدم إلى التحذير المتضمن زجراً ، ويكتسب صوت الشاعر تأثيره من الفعل الرئيسى المنسوب له ضمناً؛ أى حكاية القصة على لسانه .

ومع احتفال القصيدة بتتبع علاقات القناع المتوترة فإنها تسقط موقفه فى إشارات دالة على المجتمع المعاصر ، ويكشف ذلك عن محاولة الشاعر المعاصر استبصار مادة واقعة، ولا يخلو مسلكه من

إشارات حادة تنقض أسباب الحياة فى ذلك الواقع ، على هذا النحو يتساءل نجيب سرور فى " السندباد البرىّ "(١٩) :

ففى الوجودِ من طعامْ

وفى البحار والهضاب من كنوزْ

كفايةُ البَشَرْ

فما لنا جياعْ !

والجوع الذى يعانى منه السندباد هو جوع الجماعة الحبيسة فى مدينة العذاب ، هو شوق للطعام وشوق للحرية التى يتلذَّذ بطعمها النسور والصقور ، وصرخة السندباد " فمالنا جياع " ليست إلا إدراكاً مأسوياً للتناقض بين الوفرة والحاجة، بين اتساع الحياة لأفراد المجتمع جميعهم واستئثار البعض بنعمها ، وإذا كان التعبير بالكناية يغلب على تركيب الصورة فى هذا الشعر ؛ إذ يُرَدُّ إليها فهمُ الدلالة الكلية، فإنَّ الاستعارة تُعَدُّ المكون الأساسى لأجزائها . ويظهر ذلك من تجليها فى أكثر الصور التى يقدمها شعراء الخمسينيات والستينيات، فى حين يعمل التشبيه والمجاز المرسل على تقوية معناها داخل السياق العام للقصيدة ، يقول صلاح عبد الصبور فى " رسالة إلى سيدة طيبة "(٢٠):

يا سيدتى، عذرا ....

فأنا أتكلَّم بالأمثال لأنَّ الألفاظَ العريانةْ

هى أقسى منْ أنْ تلقيها شفتانْ

لكنَّ الأمثالَ الملتفَّة فى الأسْمالْ

كشفَتْ جسَدَ الواقعْ

وبدَتْ كالصدْقِ العريانْ

يبنى الشاعر قصيدته فى أدوار من الأمثال تصور معاناته الطويلة، تلك التى أدت إلى عجز الألفاظ عن التعبير وإلى أن يفقد الشاعر قدرته على الاستجابة لدعوة السيدة ، وفى هذا المقطع يبرز موقفه معللاً له بضيق العبارة عن احتواء تجربته المرة لذلك حلت الاستعارات، وهى المكون العميق لأمثاله، مكان التعبير المباشر، وتآزرت جميعها فى صنع لوحة الاعتذار المقدمة ، و قد أفاد الشاعر من الفهم المحدث لطبيعة الاستعارة إذ لم تعد ادعاء دخول المشبه فى المشبه به فحسب، بل جاوزته إلى لون من تفاعل المعار منه فى المعار له(٢١)، ومنْ ثَمَّ تظهر معاناة الشاعر فى مقاومة فتنة "الألفاظ العريانة " فى ظل تحول "الصدق العريان " إلى جسد بارد يلسع الشاعر بجموده.

وفى عبارة أخرى يلجأ الشاعر للأمثال ليتجنب الوقوع فى التواء اللفظ المُنمَّق وليتبين حقيقة الواقع المادى . و للمجاز المرسل " شفتان" دور فى إبراز حدة تلك الألفاظ، فهى المتحكم فى تلوينها و فى إظهار فتنتها بما تمنحه من صور خاصة للقول فتجتمع فتنة الشفاه و فتنة اللفظ على الشاعر، و تحضرانه فى حدودهما العينية .

ولإدراك الشاعر المراوغة الماثلة فى طبيعة الاستعارة يخرج إلى التشبيه الصريح حين يريد التركيز على الصفات الحسيَّة فى الموصوف ، و يؤكد فى هذا الوصف علاقته بالآثار المباشرة لأفعاله، ثم يعود للاستعارة ليظهر الجوانب الخفية فيه هكذا يصور أحمد عبد المعطى حجازى الموت فى " مرثية لاعب سيرك " (٢٢)

ممدَّداً تحتك فى الظلمة
يجترُّ انتظارهُ الثقيلْ
كأنَّهُ الوحشُ الخرافيُّ الذى ما روَّضته كفُّ بشَرْ
فهْو جميلْ !
كأنَّه الطاووسْ
جذَّابٌ كأفعى
ورشيقٌ كالنَّمِرْ
و هو جليلْ
كالأسد الهادئ ساعةَ الخطَرْ
وهو مخاتلٌ، فيبدو نائمًا
بينا يعدُّ نفسهُ للوثبة المستعرةْ
وهو خفىٌّ لا يُرى
لكنَّه تحتك يعلكُ الحجرْ
مُنتظراً سقطتك المُنْتظَرةْ

تبدأ صورة الموت باستعارة لافتة " ممدداً تحتك فى الظلمة يجتر انتظاره الثقيل " فتنقل الموت من حدوده المعنوية إلى الإدراك الحسى المباشر فى هيئة و حش متوثِّب ولا يخيِّب الشاعر توقُّع القارئَ فيؤكِّد هذه الصورة بالتشبيه الصريح " كأنَّه الوحش الخرافيُّ " ثم يبُرز صفاته الدالة مخصِّصاً كل واحدة منها بتشبيه مماثل، فيجتمع الطاووس والأفعى والنمر والأسد فى رسم وجهه، وكلها من الحيوانات الدالة على الفتنة و على القدرة، فليس لإنسان أن يقاوم جاذبيته أو أن يواجه سطوته ، وإذ ينتهى الشاعر من سماته – ولا

يخلو ذلك من إعجاب بالموت – يعود إلى الصفات النفسية فتظهر الاستعارة مؤكدة قدرة الموت على الانتظار، فهو قادم لا محالة ولا استثناء " لكنه تحتك يعد لك الحجر منتظراً سقطتك المنتظرة " .

ويظهر من النموذجين السابقين أن اتكاء الشاعر على الاستعارة فى ترسيم صورته يدخل فيها لوناً من الغموض، يعود إلى تتابع الصور الاستعارية و إلى تداخل مدلولاتها ، فى حين تبدو الصور شفافة إذ تعتمد على التشبيه أو على الكناية . ويختلف مسلك الشعراء فى ذلك، و الأغلب أنهم يتوسّطون بين الاستعارة المحضة والكناية الصريحة ، على هذا النحو يقول محمد عفيفى مطر فى " الموت و الدرويش "(٢٣)

شمسٌ تكاد تلامس الأيدى
يذوب بنفسجُ الألوان فى ذهبٍ و جمرٍ باردٍ
و أنا صبىٌ، و الجموعُ على المحطة،
و القطارُ يمرُّ بعد دقيقتينْ
فكأنَّ دهراً منْ دبيبٍ غامضٍ فى الأرض يُشْعلُ
فى دمٍ – لمَّا يُراهقُ بعْدُ – أخيلةَ الرباطاتِ الجريحةِ
و انكسارَ الخيل و الأرضِ المقيمة فى هزائمها
ورعدةِ عارها و هوانها المكتومِ ،
بعْدَ دقيقتينْ

تغيب فى القصيدة تفاصيل التجربة الشعرية، ولا يبقى سوى إشارات تدل على معاناة طويلة للشاعر . ومنها يستطيع القارئ أن يرى بعض تلميحات تستعيد حياته منذ كان طفلاً إلى الوقت الذى

أصبح فيه هدفاً للمناوءة السياسية، بل إن الشاعر يحس بغموض تلك الإشارات فيقدم تفسيراً لبعضها فى هامش القصيدة (٢٤) .

وتكمن المشكلة فى التصاق الصور بعضها ببعض، وفى غرابة مصدرها الخيالى، مثل قوله " يذوب بنفسج الألوان فى ذهب و جمر بارد " والبنفسج جزء من الألوان المعروفة، والشاعر يجعله كالغريب عنها، ثم يعود فينسبه إليها ، ولا يُفْهمُ هذا المسلكُ إلا إذا قُدِّر البنفسجُ كناية عن النضارة . ومثل ذلك " أخيلة الرباطات الجريحة " فتشبيه الرباطات بالإنسان القادر على التخيل لا يفسّر ماهيتها . والحاصل أن الشاعر يقطع التشبيه عن مصدره المادى ويبعد فى تنسيب بعضها إلى بعض فلا يُعرف مقصدُه إلا بتأويل بعيد .

ولا ريب أن تشتت الرؤية مسئول عن التشتت الدلالى فى القصيدة، فنرى الشمس تلهب الأيدى حتى تغيب الجموع فى بنفسج الألوان، فى حين يراقب الشاعر تطلّعهم على رصيف القطار . وفى انتظارهم يفلت الزمن حتى تنقلب الحياة بأمنهم، وتصبح الأرض رهينة قعودها عن أخذ المبادرة . وإذا كانت محطة القطار فى هذا التخيل قادرة على صناعة صورة تربط الشاعر بالجموع فى رحلته الرمزية ،فإنها لا تفسر صلة الدم بالدبيب الغامض أو صلته بأخيلة الرباطات الجريحة، ومن ثم لا تفهم علاقةُ القطار بمعاناة الشاعر .

وبعبارة أخرى يعد طول الجملة مع الكثافة الاستعارية ومع عدم تناظر الجمل مسئولاً عن الغموض، لذلك حين يعمد الشاعر إلى تقريب الضمائر فى ظل تركيب متجانس لا تتداخل فيه الجمل أو الاستعارات فإن حدود الدلالة تقترب من الفهم المباشر حتى لو لم

يصنع التركيب لوحة تصويرية ظاهرة . على هذا النحو يبنى أدونيس قصيدته " زهرة الكيمياء " في مفتتح ديوانه " كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل " (٢٥) :

ينبغى أنْ أسافر فى جنة الرَّمادْ
بين أشجارها الخفيَّةْ
فى الرماد الأساطيرُ و الماسُ و الجزَّة الذهبيَّةْ
ينبغى أنْ أسافر فى الجوع، فى الورد نحو الحصادْ
ينبغى أن أسافر، أنْ أستريحْ
تحت قوس الشفاه اليتيمةْ،
فى الشفاه اليتيمةِ فى ظلّها الجريحْ
زهرةُ الكيمياء القديمةْ

وما يعرضه الشاعر يفصح بوضوح عن عزمه أن يتخلى عن العالم المعروف ليمكن له الدخول إلى جوهر اللغة الصافية، لغة الشفاه الجريحة التى توصِّل إلى قلب الصناعة القديمة " زهرة الكيمياء " . و برغم ما يذكره الشاعر من إشارات إلى بعض الأساطير المعروفة " الماس و الجزة الذهبية" إلا أن إحالاته لا تعوق الإدراك المباشر لمغزاها المعرفى فى البحث عن حقيقة الحياة . و من ثم يتجلى ما فى " جنة الرماد " من بهاء يبعث الحياة كما تُبْعث العنقاءُ من رمادها .

و قد ساعد على هذا الفهم أن الشاعر بيَّن ماهية الجنة المذكورة بإبراز مكوناتها، ثم بتحديد جوهرها " فى الجوع و فى الورد " ؛ أى فى التخلى عن رفاهية الحياة و فى التأمل الصادق لباطنها . ويرشح

هذا الفهم تماثل التركيب مع تكرار الفعل و فاعله "ينبغى أن أسافر"، والتماثل كما ذكرت فى أول الفصل المخصص لدراسة المركب النحوى – سبيل أساسى لدى شعراء الخمسينيات و الستينيات لصناعة الدلالة فى شعرهم.

٢ ـ التفعيلة و حركة المعنى :

ومن المعروف أن جيلى الخمسينيات و الستينيات اتخذ من التفعيلة أساساً إيقاعيا بديلاً للعروض مع الإقرار بمبدأ القافية المتغيرة ، وأدى ذلك إلى تحرير السطر الشعرى من الارتباط بوحدة البيت و إلى اتصال الأسطر إيقاعياً، و من ثم كان المقطع و ليس البيت مرتكزاً للدفقة الشعرية(٢٦)، و هذا بدوره انتهى إلى خفوت الموسيقى الداخلية و بخاصة مع التحرر من التوازنات اللغوية التى يفرضها البيت الشعرى(٢٧)، وكذلك مع الإقرار أن الإيقاع أوسع من حصره فى التفعيلة (٢٨) ،وهذا ما دلت عليه إشارات كثيرة حول موقف القدماء الذين أحسوا بعدم قدرة العروض وحده على تمثيل الوجه الإيقاعى للقصيدة (٢٩).

فى ضوء ذلك يبرز تعامل الرواد مع التفعيلة، إذ لم يربطوها بقواعد البحور الشعرية، وطوّعوها لحركة المعنى مكثرين من استخدام صورها المزاحفة . ومثال ذلك قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى "طردية "(٣٠) المبنية على مستفعلن . وهى مكونة من اثنتين وستين تفعيلة موزعة على ثمانية وعشرين سطراً، ومتوسط التفعيلات فى كل سطر يقترب من تفعيلتين ونصف . غير أن عدد التفعيلات المزاحفة– اثنتين وأربعين تفعيلة – يبلغ ضعف التفعيلات التامة،

وهذا معناه أن الشاعر حريص على التحرك متوافقاً مع صعود المعنى أو مع هبوطه .

ويعنى ذلك من الناحية النظرية أن مواضع التفعيلة التامة تمثل مواضع الهدوء، فى حين تمثل التفعيلة المزاحفة مواضع الانفعال الدلالى . و قد استعمل الشاعر منها الخبن و الطى، و الخبن أكثر، فجاءت أكثر التفعيلات على صورة متفعلن بحذف الثانى الساكن، وعددها ثمان و عشرون . أما الطى على صورة مستعلن، بحذف الرابع الساكن، فعددها أربع عشرة تفعيلة . وهذا يدل على أن ثمة منازعة بين الأصل وصورته المزاحفة فى تأسيس الإيقاع . ويتأكد هذا الإحساس بمراجعة توزيع التفعيلات فى المقاطع الأربعة المكونة للقصيدة . يقول فى المقطع الأول الذى يعد تمهيداً لموضوع القصيدة(٣١) :

هوَ الربيعُ كانَ و اليومُ أحَدْ
و ليس فى المدينة التى خلَتْ
و فاحَ عطرُها سوايَ
قلتُ أصطادُ القَطا

وهو مكوَّن من عشر تفعيلات . ثمان منها لمتَفْعِلُنْ وواحدة لمسْتَفْعلنْ وواحدة لمستَعلُنْ، أى أن الغلبة فى إيقاعه لمتَفْعلن.ومن ثم كان منطقياً أن يفتتح الشاعر بها قصيدته، ويجعلها وصلاً بين السطرين الأول و الثانى، وبين الرابع والخامس، بالإضافة إلى كونها ضرباً للسطر الثالث، وهو الوحيد غير المتصل بما قبله أو بما بعده، وفى هذا كله إشارة إلى استئثارها بالدور الأكبر فى الإيقاع ، على

حين جاءت مستفعلُنْ ضرباً للسطر الأخير فى المقطع إشارة لكونها الأصل الذى يرجع إليه الإيقاع. ويبرز هذا الدور فى المقطع الثانى إذ تدخل القصيدة فى وصف الصراع بين القطا المذكور والشاعر، فعادت الريادة إلى مستَفْعلن بتسع تفعيلات كاملة، وإلى جوارها مستعلن فى ثمان تفعيلات، بينما لم ترد مُتَفْعلن إلا أربع مرات من مجموع واحد وعشرين تفعيلة .

أما فى المقطع الثالث حين يتفرد القطا بالوصف بغير صراع فإن الغلبة تعود لمتفْعلنْ بإحدى عشرة تفعيلة، ولا ترد مُسْتَفْعلن سوى أربع مرات، وكذا مستَعلنْ ثلاث مرات، وفى المقطع الأخير حيث يعود التوازن بين القطا والشاعر تعود مرة أخرى المنازعة بين مستفعلن ومتَفْعلن، فترد مستَفْعلن ست مرات ومتَفْعلن خمس مرات، أما مسْتَعلُنْ فلا تأتى سوى مرتين من مجموع ثلاث عشرة تفعيلة . ومعنى ذلك أن التفعيلة الغالبة فى كل مقطع تتوافق مع حركة المعنى، فالمقطع الأول الذى تحتل فيه الذات الشاعرة مركز الخطاب تسود فيه متفعلن، بينما تسود مستفعلن حركة المقطع الثانى، وهو الذى تغلب فيه صورة القطا .

وهذا معناه أن الشاعر يخص كل طرف من أطراف الصورة بشكل مختلف من أشكال التفعيلة الواحدة ، وهو طيلة الوقت حريص على حفظ التوازن بين أطراف الصورة المتقابلة وإذا كان يخلق من التفعيلة التامة تلك الأضداد فإنه يظل ملتزما بإمكانات الزحاف المسموح بها فى كل تفعيلة، ومن ثم يظلُّ مرتبطا بالإيقاع المنتظم ولا يخرج على أصوله المعروفة فى العروض العربى .

وقد أسند الشاعر لصوت القافية الموحدة فى القصيدة (الدال الساكنة) العمل على تكثيف الإيقاع فى نهايات الأسطر الشعرية فكانت علامة على حدة الانتقال من حال إلى حال يلفت نظر القارئ فى مواضع الوقف، كما كانت تمثيلا للحدة النفسية المعتملة فى باطن الشاعر، كما فى قوله " توغّلتُ فى النهار المبتعِدْ، فإذا قمْتُ شَرَدْ" فالترجيع المصاحب للوقف على الدال المفخّمة يشعر بتلك الرحلة الممتدة و بحيرة الشاعر البادية فى شرود القطا ، وبالمثل يعمل صوت العين على إبراز الألم فى قصيدة كمال عمار " قصتنا المحاصرة "، يقول(٣٢):

لا يرحمُهُ لقاؤنا الملفّقُ
السمات
يجعلُهُ بلا رجوعْ !
هذا الذى انتهى بالكلماتِ
الكاذبات مثلما بدأ
و اكتحلَتْ عيناهُ بالصدأ
فى لحظةٍ يجودُ فيها الصخرُ
بالدموعْ

تعمل العين بوصفها قافية مؤسِّسة لختام المعنى، لذا يفصح الشاعر من خلالها عن شدة ألمه من علاقته الزائفة . وهو فى ذلك يستفيد من المد بالواو الملازمة للعين فى إبراز طول المدة التى استغرقها فى معاناته، ثم يستفيد منهما معا فى تتويج هذا الإحساس بالدموع المطهِّرة لنفسه من الحزن و من الألم، كأنما هذه

القافية - كما تقول نازك الملائكة - إعادة اكتشاف لصوت الروى و تفجير للمعنى فى ختام السطر الشعرى(٣٣) وبين العينين الجهيرتين تأتى التاء الرقيقة ملائمة لميوعة السمات و لضعف الكذب، فى حين تتجاوب الهمزة الحادة مع البداية القاسية فى رجوع اللقاء المنسوب لصوت العين و فى تتويج رحلتها بالصدأ الخشن .

وقد كان التراوح بين أصوات عدة للقافية عاملا على إبراز التحول الداخلى فى حركة المعنى بين الطرفين المتواجهين فى خطاب الشاعر(٣٤) ، و فى النسب المعروف بين صوتى العين و الهمزة دلالة على هذه العلاقة، لا سيما أنهما يرتبطان بموقف الشاعر من اللقاء الملفق، فى حين ارتبط صوت التاء بموقف ذات الحبيبة المضمَّنَة فى الخطاب، و التاء - كما هو معروف - ذات رقة و تتميز بالخفوت فى مقابل جهارة العين و الهمزة .

ومعنى ذلك أن القافية تقوم بالدور نفسه الذى تقوم به التفعيلة ؛ فالشاعر يجعل الصوت المختار أو الأصوات فى القافية المتراوحة دليلاً على المواقف المتعارضة الممثلة فى الخطاب ، وقد بنى الشاعر قصيدته على مسْتَفْعلن، لكنه يعمد إلى تشويه معالمها فى مواضع لافتة تحتلها كلمة القافية فى صورة فَعُولُنْ وفَعُولْ، و كذلك فى صورة فَعَلْ بحذف السببين الخفيفين من أولها مع الإبقاء على وتدها المجموع ، وفى هذا إشارة إلى نفى العارض و إلى إبراز الجوهر الخفى للعلاقة المشوهة .

ومع هذا التركيب المضطرب الذى يخلخل موسيقى التفعيلة، يأتى توزيع الأسطر الشعرية باعثا لاضطرابه و مجسِّما لانفعاله

العنيف فتأخذ قافية السطر الأول " السمات " مكانًا مستقلاً يفصلها عن موضعها الطبيعى لتنعزل و حدها فى السطر الثانى، ثم تأتى القافية الداخلية على الروى نفسه " الكاذبات " لتعمّق عزلة صوتها الشخصى وتقطعه حيث تصله بالكذب فى السطر الخامس .

وبينما يبرز صوت التفعيلة فى الإيقاع الخارجى للقصيدة ويتجاوب مع الحركة النفسية للدلالة فإن هذه النماذج لا تحتمل أى إضافة للموسيقى الداخلية من أساليب البديع أو من أشكال التماثل اللغوى، فى حين تحتفل نماذج أخرى بتلك الأساليب لأن بناءها لا يعتمد على التفعيلة و إنما يفيد أيضاً من الأشكال الإيقاعية الأخرى تعويضا عن خفوت صوت التفعيلة التى أصبحت جزءا من الحركة الداخلية، و بالتالى صارت بحاجة إلى إصغاء أقوى لتكشف عن وجودها فى القصيدة . يقول صلاح عبد الصبور فى " مرثية رجل عظيم"(٣٥)

كان يريد أنْ يرى النظامَ فى الفوضى
و أنْ يرى الجمالَ فى النظامْ
كان نادرَ الكلامْ
كأنَّهُ يبصر بين لفظتينْ
أكذوبةً ميِّتةً يخاف أنْ يبعثها كلامُهُ
ناشرةَ الفودينِ، مرخاةَ الزمامْ

هاهنا يبنى الشاعر قصيدته على مسْتَفعلنْ، لكنها تتحول فى أكثر المواضع بالخبن أو بالقبض إلى متَفْعلنْ أو مسْتَعلنْ بحذف الثانى أو بحذف الرابع الساكن . أما فى حالة كلمة القافية – تفعيلة

الضـرب - فـإنه يضـيف سـاكنا إلى الوتد المجمـوع، وهو التذييل المعروف فى العروض . هذا التركيب يجعل السطر الأول متصلا بالثانى، كما يجعل الثانى متصلا بالثالث على هذا النحو(/٥/٥- //٥، ///٥//٥ٔ - /٥//٥) وتقضى استقامة التفعيلة أن يتحرك السكون الأخير فى قافية السطر الثانى "نظامْ" لتكتمل بها التفعيلة الأولى فى السطر الثالث " كانَ نا " كما تقضى بتحريك النون من " فودين " فى السطر الثالث ليستقيم الوتد المجموع من مسْتَفْعلن .

والأمر أن ثمة تنازعًا بين الوصل و الفصل العروضى لصالح القافية، فتسكين كلمة " النظام "فى السطر الثانى يجعلها قافية لما قبلها . وهى تنسجم فى تركيبها مع القافية فى السطرين الثالث والسادس" كلام ،زمام " غير أن تسكينها يجعل التفعيلة فى " كان نا " محتاجة إلى سبب خفيف محذوف الثانى الساكن، و هو الميم المتحركة من كلمة القافية قبلها" نظام ". كذلك تسكين النون من "فودين" يجعلها قافية مناظرة لكلمة القافية فى السطر الرابع " لفظتين " ،فى حين أن وصلها ضرورى لاستكمال الوتد المجموع من مسْتَفْعلن فى قوله " فودينِ مُرّْ" .

ويظهر من ذلك أن الشاعر حذف السببين الخفيفين من قافية السطر الرابع و بناها على الوتد المجموع المذيَّل على غير قاعدة تجيزه ، وهذا المسلك كان من أسباب الجدل الحاد بين النقاد حول صحة استخدام شعراء التفعيلة للزحاف أو للعلل على النحو الذى يغير من التركيب الأصلى للصورة المقطعية فى التفعيلة، ومن ثم يصنع الزحاف أو العلة انتقالات عروضية من إيقاع إلى إيقاع دون

سند نغمى واضح(٣٦) .

والظاهر أن الشاعر كان حريصا على وضع قافيتين متناوئتين، يتجلى التنازع بينهما فى السطر السادس إذ تتحرك كلمة " الفودين" بين كونها قافية داخلية تناظر القافية فى السطر الثالث و كونها وصلاً يقود إلى القافية التالية فى آخر السطر ، ويدل ذلك على حرص الشاعر أن يكسر رتابة القافية الواحدة فى المقطع الواحد كما يدل على إفادته من وجود القافية فى تمييز الحدود الموسيقية المصاحبة لحركة المعنى .

ومصداق ذلك أن " ناشرة الفودين " حال من الضمير فى "يبعثها " أو مفعول ثانٍ من الفعل " يبصر "، و فى الحالين يعمل الجرس الموسيقى المقفى على إبراز صورة الاضطراب فى طرفى الإبصار، أى الفاعل و المفعول به . كذلك قوله " مرخاة الزمام " إذ يستكمل به بيان حال الاضطراب و يؤكد حقيقة وجوده فى الحدس الداخلى لفاعل البصر .

أما كلمة القافية " النظام " فى السطر الأول فإنها تبرز حال التردد بين الفوضى والنظام، و هى بذلك تلخِّص جوهر الموصوف فى فعل الحكى " كان " وهو الذى وصفه العنوان بقوله " رجل عظيم "، كذلك تصنع هذه الكلمة " النظام " تضاداً خفياً بين الجملتين المتناظرتين فى السطر الأول و الثانى :

" يرى النظامَ فى الفوضى
يرى الجمالَ فى النظامْ "

و باعث التضاد فى ذلك الألف اللينة فى قافية السطر الأول "

الفوضى " التى هى ضد " النظام " فى قافية السطر الثانى و ضد " النظام" فى حشو السطر الأول . كما يبعث التضاد نفسه التنازع بين الوصل و السكون فى ميم النظامين و بين الحشو و العروض فيهما، الأمر الذى يعنى أن الوصل المبنى على كون رؤية الجمال مترتبة على رؤية النظام هو فى حقيقته يحمل عوامل نقضه .

ويلحظ أن السطرين الأول و الخامس ليسا منسجمين مع قافية الأسطر الأخرى لدخولهما فى حشو قافية السطر التالى فعلاً أو تقديراً، فتمام التفعيلة فى " الفوضى " يأتى فى السطر الثانى " وأنْ"، بينما قافية السطر الخامس " كلامهُ " تفعيلة تامة على وزن " متَفْعلن " إلا أنه يلزم لتمامها إشباع واو المد من ضمير المفرد الغائب . ولا يؤثر ذلك فى حقيقته على البنية الإيقاعية و بخاصة أن تمام الجملة النحوية يقضى بربط الأسطر، وما الفصل المشار إليه إلا مسلك فنىٌّ يبرز التنازع بين الوحدات الجزئية، كما يبرز الانسجام الدلالى الذى بيَّنت بعض مظاهره .

٣ ـ إيقاع الصورة :

وهذا التركيب يشير إلى حقيقة أساسها اعتماد الشاعر على التفعيلة و القافية بعدهما عنصرين جزئيين من عناصر البناء الكلى للقصيدة . ولا يعتمد الإيقاع عليهما فحسب، و إنما يدخل فيه البديع بصوره المتعددة (٣٧) تحقيقاً لطبيعته ووظيفته من حيث هو نظام إشارى معقَّد مسئول عن تنظيم فيض المعانى و الأصوات فى القصيدة(٣٨) . وسوف أتابع فيما يلى تحليل بعض النماذج لاستجلاء طبيعة الإيقاع الكلية لدى شعراء التفعيلة، وبالتالى تظهر

صلته بالتصوير . يقول عبد الوهاب البياتى فى " القصيدة الإغريق"(٣٩):

قالتْ: ما أقسى حينَ يغيبُ النجمُ عذابَ العاشقْ أو حينَ يموتُ البحرُ . انتظرينى - قال المجنون - و ظلّى ميّتةً بين الموتى و اقتربى منْ ضوء الشمعةْ إنّ الله يرانا و يرى وجهى الخائفَ مقتربًا منْ وجهكْ محمومًا تحتَ نقاب الدمعِ . اقتربى، فدموعُك فى شفتىّ ملحُ البحرِ و طعمُ رغيف الخبزِ . انتظرينى قالَ المجنونْ .

و يبرز فى بناء هذه القصيدة اختفاء القافية التى احتفى بوجودها شعراء آخرون من الجيل نفسه . و يتجلى فيها البناء على فاعلُنْ لكنها لا ترد كاملة مرة واحدة إذ يحذف الشاعر الثانى الساكن فتؤول إلى فعلُنْ، أو يحذف الساكن من الوتد المجموع و يسكّن ما قبله فتأتى على صورة فعْلُنْ، و هذا هو الأكثر، الأمر الذى يصنع خلطاً متكرراً بين فاعلُنْ و متَفْعلُنْ، ويجعل بعض المواضع على مسْتعلُنْ . و سبب ذلك أن الشاعر يزيد سبباً خفيفاً بين التفعيلتين، و يظهر ذلك بخاصة فى السطر الرابع حيث يقول :إنّ اللهَ يرانا ويرى وجهى الخائفَ مقترباً من وجهك، و تقطيعه :

لا هيرا / ناويرى / وجهل / خائف مقْ / تربن / هكْ-

٥/// - ٥///٥/ — ٥/٥/ — ٥///٥/ — ٥///٥/

٥/ - ٥/٥/ -

بل إن الشاعر كثيرا ما يزيد فى مواضع الوقف الدلالى ساكنا يؤدى تحريكه إلى زيادة الخلط كما فى قوله: اقْتربى، فدمُوعُك فى شفتىّ ملحُ البحرِ و طعمُ رغيفِ الخبزِ،انتظرينى، وتقطيعه :

فى شفَتيّ / ىْ / ملْحلْ / بحْروطَعْ / م ُرغيْ / فلْخبْ

/ه///ه - أ - /ه/ه- /ه///ه - /// -ه/ه/ه

/زِ /انتظري - نى

-أْ -/ه///ه - /ه

لذلك لا يكفى النظر إلى صحة التفعيلة وحدها فى تبين الإيقاع، إذ كانت الحركة النفسية أكثر تسلطاً من الحركة الحسية التى تمثلها التفعيلة ، وهذا يؤكد ما ذهب إليه بعض الباحثين فى أن " طبيعة البناء الحداثى يقوم على اختزال للإيقاع الخارجى لتحقيق أكبر قدر من التوسع الدلالى، فهى عملية توفيق بين إمكانية شكلية وإمكانية مضمونية. وكانت التضحية بالإمكانية الأولى هو الاختيار الذى فرض نفسه على شعراء الحداثة "(٤٠)، وهذا المسلك نما فى اتجاه توظيف شعراء التفعيلة للإيقاع لإبراز المقاصد الدلالية بما فيها من مقاصد فنية يصنعها التركيب الكلى للقصيدة . (٤١)

يتجلى هذا الأمر فى التوتر البدئى الذى تصنعه المواجهة بين " قالتْ و قلتُ "، ففعل القول يجعل السياق مشدوداً بين الإيجاب والنفى : الإيجاب فى حرص فاعله المذكر على حفظ الصلة بينه وبين حبيبته، والنفى فى مصادرة ضمير الغائبة الضمنى ،أى تصريحها بانقطاع الصلة بينهما وبفساد العلاقة ، ويتجاوب مع هذا التوتر أفعال الأمر الثلاثة " انتظرينى وظلى واقتربى " فتوزيعها على فضاء المقطع كله يعمل على حفظ أثرها فى الإيحاء بلهفة العاشق الدائمة .

ويؤكد هذا الأثر الإلحاح على استخدام صيغ صرفية متقاربة (اسم الفاعل فى مقترباً واسم المفعول فى محموماً) . كذلك يبرز

الأثر نفسه فى تقسيم القول الشعرى إلى عبارات متناظرة متوازنة "حين يغيبُ النجمُ ، حين يموتُ البحرُ ...إنَّ اللهَ يرانا ويرى وجهى الخائف .. "

و فى الجملة يبرز فى هذا المستوى من التركيب الإفادة من ظواهر البديع فى صناعة الإيقاع، كما كان لغياب التوازن التفعيلى بغياب التقفية الصريحة وبخلط التفعيلات المتقاربة أثره الماثل فى إبراز الإيقاع الدلالى وفى توظيف القيمة الصوتية المصاحبة فى صناعة دوائر من المعنى متراكبة منسجمة .

وعلى المستوى نفسه كان خفوت الإيقاع الخارجى سبباً فى عدم الاتكاء على إيقاع الصورة البلاغية فى مستوى المشابهة ، وبينما كان الاتكاء على الكناية الرحبة أكثر انسجاما مع طبيعة اتصال القول الشعرى بالواقع، وبالتالى ساعدت الكناية على استرسال القول وعلى توجيه الدلالة إلى مقاصد الشاعر الفنية .

ولولا انصهار صور المشابهة الموجودة فى التصوير الكلى لأعاقت بكثافتها استرسال الخطاب الضارع لضمير الذات الشاعرة، كما فى قوله " نقاب الدمع، ملح البحر " ؛ فالنقاب بدلالته على الخفاء يتلاءم مع الوقف فى نهاية الجملة الخبرية " إن الله يرانا و يرى وجهى " والوصف فيها يؤول إلى تفسير الطلب قبلها " واقتربى " ويوحى بزوال العائق المادى فى اتصال الحبيبين، فرؤية الله و عنايته تعالى بهما تمحو رؤية الرقيب وتوفر حماية لوجودهما المضطرب، وكذلك الأمر فى تشبيه الدموع بملح البحر، ففيه معنى اتساع البحر، وفيه معنى التطهر ومعنى المداواة المصاحبان لغزارة ماء البحر وملوحته .

لذلك كله تشتد المجاوزة لتوازن بكثافتها ارتفاع درجة الإيقاع الخارجي حين يبدو هذا الإيقاع أكثر تحكُّما في فضاء القصيدة، وأنه يهدد انسجام الدلالة فيها ، ومن هذا النوع قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي " طللية " التي يقول فيها: (٤٢) .

طللُ الوقت و الطيورُ عليهِ
وقَّعُ
شجرٌ ليس في المكانِ،
وجوهٌ غريقةٌ في المرايا
و أسيراتٌ يستغثْنَ بنا
شجرٌ راحلٌ و وقتٌ شظايا

و يلفت النظر في هذه القصيدة أن مقطعها الافتتاحي يتكرر ثلاث مرات، فيقسم القصيدة إلى حركتين كبيرتين، ويجعل المقطع المتكرر أشبه بالنغمة الجامعة لمجمل فصولها . وتظهر قيمة هذه النغمة حيث تلون الدلالة بمحمولها التخييلي، فالمقطع مبني على جملة واحدة (مبتدأ و خبر) لكن الخبر يتعدد، و دلالته تمثل تخييلاً كثيفاً يعتمد بنية المشابهة . و هي البنية التي تكشف عن قيمة القافية " المرايا" فعليها يتأسَّس التشابه في جعل الشظايا مثيلاً للمرايا، ويضيف إلى التناظر الصوتي المناسبة الدلالية في كون المرايا انعكاساً لصورة الزمن " شظايا " و في كون التركيب المؤلف بينهما يمثل صورة للحياة موزعة بين ماض لا يعود و حاضر ليس فيه ثبات المتقدم .

و بعبارة أخرى يعَدُّ هذا المقطع وحدة إيقاعية لفضاء القصيدة .

وهى بنية مؤلفة من جانبين: صوتى يعود إلى القافية وإلى التناظر بين الخبر المتعدد، و جانب دلالى يعود إلى صورة الوقت، و فكرة الانعكاس المقترن بالزمن " المرايا " تمثل جوهر هذا التصور و تحرك فضاءه ، و يظهر هذا جيداً فى تصريح الشاعر بعده :

آه !

لا توقظ الدفوفَ،

فما أن لنا بعدُ أن نهزَّ الدفوفا

بينَ أرواحنا و أجسادنا ينكسرُ الإيقاعُ،

فلنبْقَ فى العراءِ وقوفا

فى انتظارِ المعادِ أعجازَ نخلٍ

أوْ ظلالاً فى غيبةِ الوقت ترعى

كَلأً ناشفاً و دمْعاً نزيفاً!

فالزمن هو الإيقاع الذى يؤلف بين الروح والجسد، المثال والمادة، وفقدان الإحساس بالزمن هو الأزمة التى كسرت الإيقاع فى داخلنا ، و لهذا السبب حرص الشاعر على تعويض الإيقاع الغائب بتكثيف الإيقاع اللغوى الموازى فى صور متلاحقة يكاد لتداخلها أن يمحو اللاحق فيها السابق .

ولا عجب فالقصيدة تبده قارئها بصورة نمطية للزمن تستدعى الموروث الشعرى القديم " الطلل "، ثم تعقِّب على تصويرها بإيضاحات متتالية " شجر، وجوه وماء، مرايا، أسيرات " ، ومن ثم تبدو القصيدة معارضة للنموذج القديم فى بناء القصيدة، وهى تستقطب لمعارضتها أصفى خصائص ذلك النموذج، أى التنظيم

والتناسب بين الأجزاء والوزن (٤٣)، ثم تفجّر هذا النموذج بتوليد دلالات عكسية تمثّل الأزمة الوجودية المعاصرة فى تجربة الشاعر .

وهذا يقضى بتتبع التغيرات الشكلية الحادثة فى صورة الزمن فى الموضعين المناظرين لمقطع المفتتح، وفيها يتحول الوقت إلى صورة مادية من أصوات وطيور بيض ونساء وحبوب . لكنها صورة تتردد بين التماسك والتفكك على النحو الذى يشى بمحاولة الشاعر القبض على أزمته الوجودية " الوقت" مع الإقرار بصعوبة ذلك . والحصيلة أن الشاعر قد اصطنع إلى جوار إيقاعه الصوتى إيقاعاً آخر يمكن أن يسمى إيقاع التصوير، وهو إيقاع منضبط من جهة كونه ملتزماً بجوهر الإيقاع الصوتى أى الانتظام والتناسب . وآية ذلك أن الشاعر حوّل مدركاته الشعرية إلى صور منتظمة يحكمها إيقاع الجملة النحوية . ومن الجلى أنه اعتمد على التناظر بين هذه الجمل بوصفها تركيباً محدد السمات الداخلية، وهى السمات التى تتحول إلى إيقاع صوتى عند متابعة حدود مركباتها الجزئية .

وجملة التحليلات السابقة تدل على اتساع مفهوم الإيقاع لدى الشعراء الرواد إلى الدرجة التى يشمل فيها كل مكونات البنية النصية للقصيدة . وهذا المفهوم المتسع موجه لخدمة الفضاء الدلالى، فهو مفهوم عضوى يخلو من قصد الزينة، لكنه متصل بالأصل التراثى من جهة كونه نظاماً دقيقاً يرفض التشوش أو الانحرافات المفاجئة غير المتصلة بتحولات المعنى . ويبقى للشاعر حريته الكاملة فى وضع الإيقاع المناسب لتجربته شرط الحفاظ على جوهره الذى هو ترجيع منتظم فى الزمن . وربما لهذا السبب استطاعت قصيدة

التفعيلة أن تفرض نفسها بعد مقاومة يسيرة من أصحاب الاتجاه المحافظ، فقد حافظت على جوهر مفهوم الوزن فى بنيتها ولم تقطع صلتها بالأصل الصوتى لنموذج الشعر القديم .

٤- بنية التجاور والتصوير الحسىّ :

بيَّنت دراسة المركب النحوى لدى شعراء السبعينيات تميُّز نموذجين من التركيب، الأوَّل يميل إلى الحذف، وفيه تنخفض عناصر التصوير التقليدية. والثانى ينحو إلى بسط عناصر المركب النحوى، ومعه تزيد كثافة التصوير بأدواتها التقليدية، غير أنه يميل إلى إضافة عناصر سردية بآليات تصوير مغايرة للمألوف فى النموذج التقليدى للشعر العربى. ومع الحذف تقلُّ الغنائية المميزة للشعر، فى حين ترتفع درجة الإبهام، ويكون الاتصال كله مبنياً على قدرة المتلقى على ردِّ المحذوف ، وفى المقابل يؤدى بسط المكونات النحوية إلى استثارة جهد القارئ لضمِّ شتات الوحدات التصويرية فى فضاء دلالى متسق.على هذا النحو يقول محى الدين اللاذقانى فى " النشيد الغريب "(٤٤) :

قالت له إذا حطَّ الخريفُ على قلبكْ
اجمعْ أحزانك و اتبعْنى
قال لها إذا تساقطَتْ أوراقُكْ
سأعطيكِ خصلةً منْ ربيعى
....
كانتْ تهربُ منْ ظلِّها
وكان يبحث عن حذْوةٍ لحصانهْ

علّمَتْهُ حبَّ القطارات
ولقَّنها علْمَ انتظار المآسى

يقـوم التـصـوير فى هذين المقطعـين على المناوأة الظاهرة بين ضـميرى الغيبة، المذكر والمؤنث، وهو من باب التضـاد الذى يكشف عن العلاقة المتوترة فى الموصوف. وعلى صعيد القول المباشر يظهر اخـتـلاف الصـوتين فى توجيـه العـلاقـة، ضـمـيـر الأنثى يتطلَّع إلى المستقبل البعيد، و يعيش فى حـاضـر مـضطرب يظلِّله الهربُ من النفس، أمـا الضـمـيـر المذكـر فيـتـجـاهل أسبـاب التشـاؤم و يحـاول التمسك ببهاء اللحظة الآنيَّة . لذلك يتجاهل التـأليف إيقـا ع الفاء فى الربط بين جواب الشرط وفعله فى قول ضمير المذكر " إذا تساقطت أوراقك سأعطيك " ليتغلب بحذفها على العليَّة المُركَّبة فى معنى الفاء، ومن ثم ينفسح مجال العطاء و يتجرد عن الشرط الظاهر فى بنائه .

وبسبب تخالف الضميرين فى وجه الدلالة ـ كمـا لو كان كلاهمـا يقـصـد غـيـر صـاحبـه ـ يبـدو القـول نـاقـصـاً جزءاً مـن مـعناه، وهذا المحذوف الدلالى يدل عليه مقطع الحكاية بالفعل " كان " الذى يفسِّر التخالف . ويبدو أن الترتيب الطبيعى يقضى بتقديم الثانى على الأول ليظهر التناسق بينهما . والمقطع الثانى كالأول يقوم على الطباق بين الضميرين . وفيه أيضاً يضعف الاتصال بين الجمل لاختلاف مجال القول. ولا يبدو العطف بالواو كافياً لربطهما، فلا اشتراك فى وحدة الفعل، وهو شرط الجمع بالواو (٤٥). ولا يبدو نصب الجملة الثانية فى كل وحدة دلالية على الحال من الأول مستساغاً، لغياب صـاحب الحال الجامع بينهما(٤٦)، وبعبارة أخرى بنى الشاعر القصيدة على

صوتين مفترقين متوازيين، غير أنه فصل بين أفعال كل صوت بأفعال الصوت الثانى كما لو كان اعتراضاً يصحّح محمول الجملة الداخل فيها .

فإذا كان ضمير الأنثى يشير إلى عجز المذكّر لدخوله فى الخريف فإنه - ضمير المذكر - يصحّح هذا القول ويثبت قيام ربيعه، ويردُّ العجز على الأنثى المدّعية. وسبيل ذلك كله الإيحاء بالكناية رغم تصدُّر الاستعارة فى بعض مواضعها، فتقع فى " حط الخريف على قلبك " تشبيها له بالطائر، وفى " اجمع أحزانك " تشبيهاً للحزن بالمتاع، والجمع فيه يفيد التكثير والمبالغة، وفى " خصلة من ربيعى " تشبيهاً للربيع بالشعر الكثيف، وفى " علَّمَتْه حبَّ القطارات " على جعلها إنسانا جميلاً تهفو إليه النفس . ولا يظهر المقصد من الاستعارة إلا بتناسى المشابهة ثم رد المشبه إلى إلف الناس فى تقدير إشارته . ومن ثم يدل الخريف على الكبر المؤدى إلى العجز، ويدل جمع الأحزان على التهالك المؤدى إلى استسلام الذات الشاعرة للموت .

ومعنى ذلك أن الشاعر يعمد إلى تقليل كثافة المجاوزة حيث يربطها بالإلف ويصرفها عن التعلق باللفظ المنسوب إلى الاستعارة المحضة (٤٧) ،وبالتالى ينتهى القول جملة إلى الإشارة وإلى الإيماء المعروف فى الكناية، وهو أبلغ فى المجاوزة وفى صرف المتلقى عن التعلق بمعناه (٤٨) ،فيشف القول عن مدلوله دون الحاجة إلى تأويل اللفظ ويدرك العقل مغزاه بالحدس .

هذا إذا كان القول يعمد إلى الحذف ظاهراً أو خفياً، فإذا قام

على البسط دخلت المجاوزة إلى التركيب لكونها من خصائص التأليف اللازمة، وكان على الذهن مواجهة عوائقها والتأمل في مقاصدها البلاغية حتى يستطيع ردها إلى الأصول الأولى ، وهو في ذلك يتمتع بالمستويين الظاهر في المجاز والخفي في الإشارة البعيدة لمغزى المجاوزة، فالتصوير في هذه الحالة يقوم على إبراز الصراع بين الوظيفة النحوية والمعنى، ومنه قول وليد منير في طبيعة"(٤٩).

هاك الماءُ يخفي ثقبَهُ تحت اخضرار الغُصْن
والأيامُ ملقاة كريش الريح في أرصفة الغائبْ
هاك النورُ يرمي سهمَهُ الغامضْ
في منعطف يدنو
فيبدو شجرُ الأسمنتْ

والكلمة المفتاح في هذا المقطع مبنية على اسم الإشارة " هاك " فبتكرارها يتشكَّل حدثان متوازيان على مستوى الزمن وعلى مستوى المكان بعَدِّه المركزَ الغامض الذي صدرا عنه . ومع التشابه الظاهري الموحي بالصدور عن السبب نفسه وبالسعي للغاية نفسها يأتي اختلاف المسند في كل مستوى ليصنع مقابلة بينهما، لاسيما مع التضاد المشار له ضمناً في فعل كل منهما، فالماء يعمد إلى الإخفاء والنور يعمد إلى إطلاق سهمه . والإشارة بعد ذلك غامضة، لأن المفعول به " ثقبه " المتعلِّق بالفعل " يخفي " - وهو مسند إلى الماء - ليس شيئاً من المألوف عمله في جنس فاعله" الماء " ، ولو قال "يخفي قاعه " لكان المعنى أقرب إلى استيعاب العقل ولعُدَّ من باب الكناية عن العمق أو عن الجوهر، لكن الشاعر حيث أضاف إلى فعل

الكناية الطبيعى أثر الاستعارة عطّل العقل عن إدراك مغزاه وبقى الثقب مجهولاً .

كذلك الأمر فى تشبيه الأيام بريش الريح . والمألوف أن يقول "كريشة فى مهب الريح أو فى الريح " غير أن الشاعر دمج المفعول به فى الفاعل وجعلهما معا مشبهاً به، ثم جمعه فصارت الأيام طائرة لا ندرى إذا كانت معلقة بجناح كامل أم كانت معزولة تتصادم حيناً وتفترق حيناً . ومثل هذا فى تحول النور إلى رامٍ مصوِّب سهمَهُ نحو منعطف غامض فى تلك الأشجار الإسمنتية التى تذكِّر بأشجار أحمد عبد المعطى حجازى (٥٠) وتتناص مع الجو الشعرى العام الذى تتحرك فى نطاقه وبخاصة مع وجود إشارات أخرى تستحضرها كما فى قوله(٥١).

هذى مدنٌ تسبحُ فى الرَوْثِ
وهذا مطرٌ يقذف أحلامى
إلى موعدها دون اكتمال

فالشاعر يهجو المدينة الحديثة التى جعلت الإنسان كمًا أو شيئاً من الأشياء المادية البالية . وهو يريد أن يستعيد عافيته الإنسانية وقدرته على الإحساس بالجمال من خلال التحدُّر العنيف للماء ومن خـلال ارتماء قـوس النور على منعطف الأيام ، ومن ثم جـعلت القصيدة تتوالى فى صور بعضها يصف حركة الطبيعة – كما فى صورة الماء – وبعضها يحمل صوت الشاعر معترفاً بعجزه(٥٢) .

أنا أعرف ظلِّى جيِّداً
لا أحد يعرفُه مثلى

ولكنَّ المدى مُستودَعُ للحزنِ

وهذه الصور المتوالية تحمل طاقة إيحائية كبيرة مبعثها المجاز بألوانه البيانية المعروفة، وسببها الحرص على بسط الإحساس الداخلى بالفقد، كذا الحرص على تطهير النفس من أفكارها السيئة. وتظل مساحة من الغموض يصنعها الربط بين عناصر متغايرة الطبيعة . على هذا النحو يحتمل الاستدراك " ولكن المدى " التعبير عن ضيق الأفق وضيق المستقبل عن استيعاب الفرح، لكن مغزاه وعلاقته بالخبر قبله " أنا أعرف .." يظل غامضاً محتاجاً إلى تفسير.

ويدل هذا المسلك على طبيعة التصوير لدى شعراء السبعينات،فهم يعمدون إلى المضى فى عكس اتجاه الدلالة التقليدى المباشر بتفتيت الوحدات التواصلية المألوفة تماشياً مع القصد الجمالى فى التعامل مع لغة القصيدة على النحو الذى قدَّمته فى الباب الأول ،ومن ذلك قول أحمد الحوتى فى"الرماد والاشتعال" (٥٣):

لا يستوى زمَنى ..
كلُّ المدائنِ تجتبينى سيِّداً !
ومحايداً – كالحزنِ – أدخلُ فى تلاوتها
وأقطف بُرْعُماً فرْداً .. وأغمض أحرفى
والحزنُ
ليسَ
محايداً !

ولا يستقيم معنى السطر الأول مع الثانى الذى يتفق مع السطر الخامس الموزع رأسياً على ثلاثة أسطر. وفى ذلك إشارة واضحة

إلى بنية التضاد المسيطرة على الدلالة ،فالحزن علاقة معكوسة بين الطرفين المتشابهين، صوت الشاعر و الحزن . ومن هذا الوجه يُعَدُّ التضادُ تفسيراً لعدم الاستواء فى السطر الأول ،فى حين يدل الحزن على الاضطراب العميق فى رحلة الشاعر من مدينة إلى مدينة، ومن شاطئ إلى آخر، ومن ذلك يُعَدُّ الحزنُ الثمنَ الفادح لإتمام الرحلة .

ولا يقدِّم الشاعر لوحات تامة أو صوراً ممتدَّة تعبِّر عن رحلة، بل يصنع فضاءات دلالية من خلال ألفاظ تعيد اكتشاف مفهوماتها المعجمية، حتى لو حمل ذلك تناقضا فى بعض التراكيب على النحو الذى ظهر فى مفهوم الحياد المنسوب للحزن سلباً وإيجاباً.

وليس المقصد إيقاع التناقض الظاهرى لتحقيق حلية لفظية، بل المقصد أن يكشف الحزن عن وجهه الحقيقى، وهو يقع فى منطقة بين الحياد وعدمه . وفى عبارة أخرى يصنع الشاعر مفاهيم إيحائية مجرَّدة - كما فى النموذج السابق - أو حسيَّة تعتمد على الإدراك العينى المباشر، مثل قول مريد البرغوثى فى " اشتهاء"(٥٤)

حزامُهُ الجلدىّ
مُعلَّقٌ على الجدارْ
حذاؤهُ المترُوكُ صار يابساً ,
قمصانُه الصيفيةُ البيضاءْ
لم تزلْ تنامُ فوق رفِّها ,
أوراقُه المُبعثَرَةْ
قالتْ لها : سيمعنُ الغيابْ

هكذا تمثِّل المفردات العينية "الحزام والحذاء والقمصان والأوراق"

مفهوم الغياب الذى يؤكده القول فى خاتمتها " سيمعن الغياب" و ليس الإمعان سوى انقطاع الرجاء فى العودة، غير أن هذه المفردات التصويرية تتجاوز معنى الخبرة المباشرة فى مفهوماتها لأنها تدل على فضاء بارد صامت يستنزف عمر صاحبته المنتظرة(٥٥)

لكنّها هناكَ لمْ تزلْ على انتظارْ
و لمْ يزلْ مُعلّقاً
حزامُهُ الجلدىّ
و كلّما مضى النّهارْ
تحسّستْ خاصرةً عارمة
واستندَتْ إلى الجدارْ

وليس من الهيِّن على تلك المرأة أن تستند على جدار بارد، لأن ذلك يعنى أنها تفقد حماية الرجل و ظله الذى يقال عنه فى التعبير الدارج أفضل من ظل الجدار . وبالتالى قد تفقد هويتها المكتسبة من الانتساب إلى الرجل وتفقد إحساسها بالأنوثة الذى يبعثه اشتهاؤه.

وقد اعتمد الشاعر فى هذا التعيين على المخيلة البصرية بعيداً عن المفهوم المعجمى المباشر، ومن ثم يكتسب " تحسُّس الخاصرة " دلالة أكثر من كونها علامة على الوجد المزوج بالحسرة، إذ يتحوَّل إلى علامة هوية يرسم حول ضمير الأنثى امرأة كاملة الحيوية، لكنها معطلة القوى، و بالتالى يصبح الاستناد إلى الجدار لونا من العذاب تعانيه بتجدد النهار و بمضى الزمن .

وبالمثل يتحوَّل ضمير المذكر فى إشارة الحزام و الحذاء

والقمصان إلى رجل كامل، لكنه مختفٍ فى أشيائه، يمعن فى الغياب . وقد أفاد الشاعر من الاستدراك " لكنها هناك ...." فى تقسيم القصيدة إلى قسمين متضادين، و بمساعدة الوصف فى دلالة المفردات العينية ظهرت العلاقة المعكوسة بين حضور هوية الرجل وغياب شخصه، فى حين يحضر شخص الأنثى و تغيب هويّتها الحيَّة.

ومعنى ذلك أن الشاعر ينقل دلالة المفردات من المجال العام إلى المجال الخاص سواء أكان صوته حياديًا لا يظهر فى خطاب القصيدة - كما فى النموذج السابق - أم كان صوته منحازاً يبرز طبيعة المفردات المختارة، و من ذلك قول أمجد ناصر فى الأيدى:(٥٦)

ما جدوى الأيدى
لنا نحن الذينَ
لا نحسنُ الرقصَ أو النحتْ
إننا نحارُ أين نذهبُ بها
وخاصةً عندما نسيرُ وحدنا فى الشوارعْ
نشبكُها، نفردُها على الجنبينْ
نطوّح بها بعيداً،
نضفرُها وراءَ ظهورنا
كأغصانٍ مقصوفةٍ
كعاصفةٍ مؤجَّلةٍ
تُرى مَنْ يطلقُ هذه الطيورَ المرعِبة

التى تئزُ على مقابض الأبوابْ ؟

إنَّ التساؤل عن جدوى الأيدى فى حقيقته محاولة لإدراك مغزى الصلة بالواقع وبالآخرين، وإنْ يكن فى ظاهره تعبيراً عن الأسى وعن هجاء خفىٍّ لضعف قدرتنا النفسية على الاتصال بأحبائنا دون وسائل مادية ، وما الاختصاص فى قوله " نحن الذين لا نحسن الرقص و النحت " إلا نعىٌ على مسلكنا فى تربية أيدينا تربية مناسبة . و فى التأكيد بعْدَه " إننا نحار ...." إقرار ووصف لحالتنا الغفل من العلاقات الإنسانية العميقة . و يأتى التساؤل الختامى "من يطلق هذه الطيور ؟ " ليدل على رغبتنا المكبوتة فى استعادتها . وبين الحالين تحلق الأيدى و تملأ القصيدة بصور متداخلة رمزا للضعف الإنسانى و لسيطرة الفعل المادى على مُقدَّرات حياتنا، وبالتالى تصبح الأيدى بحثا إنسانيا فى الاتصال و فى أسباب القطيعة، فى عزلتنا وفى انهيارنا المعاصر(٥٧)

نربيِّها للأصدقاءْ

فتحصدُها المياهُ العميقة والحروبْ

وكل هذه المعانى أدَّتها الكناية ببراعة ظاهرة، لا تتداخل فيها الصور، بل تتآزر فى الإيحاء بمعانيها المتفاعلة . ومن خلالها يبسط الشاعر حركات الرمز الموصوف " الأيدى " ،وهى حركات مألوفة لدينا لكن تجاورها يمنحها مظهرها الجديد ويجعلها تخلق صدمة بعد أخرى لتوقعاتنا . وتتمثَّل الصدمة فى التشبيه العارض "كأغصان مقصوفة، كعاصفة مؤجلة " وفى الاستعارة اللافتة بعده "هذه الطيور المرعبة " و فى بنية التضاد الموحية آخر القصيدة

"تربيها للأصدقاء فتحصدها المياه العميقة و الحروب " .

ومبعث الصدمة فى ذلك كونها تتحول بمسار الدلالة من بناء الصورة على التجاور الحر غير المقيَّد بالمكوِّن البيانى التقليدى لتصنع مجازاً مغرقاً فى بلاغيته . وفى ذلك إشارة دالة على موقف شعراء السبعينيات من المجاز القديم ،إذ إنه على غير الشائع يمثل جوهر المجاوزة فى هذا الشعر و إن يكن ينحو إلى تغيير تركيبها المعتاد ليناسب المقصد الحالى وليتفق مع موقف شعرائه من ذلك التركيب .

و قد حظى التشبيه فى هذا المنحى الجديد بالعناية الكبرى، على خلاف موقف روَّاد التفعيلة فى الخمسينيات و الستينيات الذين وجهوا عنايتهم للاستعارة . ويعود ذلك إلى قدرة التشبيه على تسليط الضوء فى الفواصل الدلالية للقصيدة، فهو يمنح التصوير عمقاً يمتد خارج الحدود الأولى للمشابهة، و من ثم يضبط مسارات الرؤية ويحول دون سيطرة التشتُّت الدلالى على فضاء التخييل، على هذا النحو يقول وليد منير فى تجوال(٥٨).

ترسمُ ابتسامةً

و تخطو

فينال العرجُ البسيطُ مِنْ خطوتها

تقولُ : يا كريمْ

ياربِّ

فيأتى صوتُها كأنَّهُ واجهةٌ مشروخةٌ منَ الزُّجاجْ

يصف الشاعر رحلة عجوز بدينة ،و إن احتفظت ببعض فتنتها

القديمة. و فى وصفه ينتهى إلى أن الحياة الحقيقية تختفى بموت تلك العجوز فلا يعود يذكرها أحد. وبرغم مظاهر الشقاء التى تحيط بها تنعم بذكرى قرية بعيدة، كما تنعم بالغفلة عن الصراع الذى يأخذ الناس من حولها. و مغزى ذلك أن تلك العجوز أدركت حكمة الحياة، لذلك تبتسم ولا يعوق العرج صوتها العميق " يا كريم يا رب " فى حين نشقى نحن بصراعاتنا ولا نملك مثلها ذكريات بعيدة .

وقد أبرز التشبيه فى ختام المقطع " كأنه واجهة مشروخة من الزجاج " عمق صوتها و تمدُّده ،فهو متعدد الطبقات متعدد المسارب. والتمزُّق الظاهريُّ فى الشروخ يرأب صدعها الجمعُ فى واجهة العرض المميزة بقدرتها على لفت الانتباه وعلى الشفافية لترى باطنها المضىء. ولو قال الشاعر " فيأتى صوتها متعدد الطبقات، متعدد المسارب " أو قال " فيأتى صوتها مشروخا " على وجه الاستعارة لما كان للقول الأثر نفسه فى الكشف عن قدرة صوتها فى تثبيت نظرة العين على الباطن الخفى، الباطن الذى يتجاوز طبيعة الخفاء فيه ليكون مرآة تعكس آلامنا وعبثية صراعاتنا المنتظمة .

وبذلك عبَّر التشبيه عن جماع الخبرة الإنسانية فى لحظة الرؤية الشعرية، و من ثم تحوَّلت التشبيهات المناظرة فى القصيدة إلى فواصل دلالية تجمع تلك الخبرة و تعرضها بعَدِّها و حدات مستقلة. ومن خلالها يتعيَّن الوجهُ الشخصيُّ لتلك العجوز(٥٩)

- فيأتى صوتُها كأنَّه واجهةٌ مشروخةٌ منَ الزُّجاجْ
- و تأوى كالسَّماوات إلى سحابة النُّعاسْ
- ترتدى الغفلةَ مثلَ وردةٍ ذابلةْ

لقد أصبحت العجوز البدينة عالما مفتوحاً كالسماوات يحيط بالدنيا و يدرك أسرارها، لكنه يترفع عن رغائبها دون أن تنال منه، لذلك تحولت فى أعماق تلك السماوات إلى وردة ذابلة يغفل عن رعايتها الناس المحتاجون لحكمتها . وليس صوتها إلا دعوة مترددة فى الآفاق حينا بعد حين لعل أحدهم يفهم عنها رسالتها الموجزة فى الابتسامة الحانية و فى القناعة باليسير.

ويُعَدُّ التشبيه فى هذا الوصف مجالاً للالتهاب العاطفى وللانفعال الذى يتجاوز حدة الوصف التقليدى لكونه يعمل على تكثيف الضوء فى خاتمة اللوحة التصويرية، فيتجاوز المشبه الحدَّ الماديَّ المألوف للمشبه به . هكذا يقول جمال القصاص فى " ثقلت مفاتنها "(٦٠).

لا النهرُ فاتحتى و لا شجرُ الكلام حدودى
لِربابتى مزقٌ أُخَرْ
لِيدى هذا الشوكُ . . قلتُ : سميَّتى
فرمَتْ عباءتها، تملَّتْ، أجفلَتْ
و تحصَّنَتْ بنثارها، و تقطَّرَتْ فى
دفقة النُّور الخفىِّ
ثَقُلَتْ مفاتنُها علىَّ
حجَرٌ أنا
وزمانُها ماءٌ ينامُ على يدىَّ

يفتتح الشاعر قصيدته بنفى مؤكد لشفرة الاتصال المعتادة "شجر الكلام " لتعلُّقها بطريق مغاير " مزق أخر " ولذا يحفل المقطع بتجاوز

العلاقات التركيبية الظاهرة، ويتوجّه إلى قسمها الباطنى العميق. (٦١) ويتطلّب ذلك تقدير المحذوف من أدوات الصلة ومن المُركّبات المكمِّلة لدلالة المذكور، كتقدير فاء تربط السطر الثانى بالأول على وجه التعليل، وكتقدير الواو لعطف السطر الثالث على الثانى للاشتراك فى الحكم، وكتقدير الياء فى النداء " سميُّتى"، ثم تقدير الطلب الضمنى فيه، كأنه قال " يا سميُّتى أنا المحب لك، جئت لتشاركينى الوجد و السرور " ، وذلك أن الطلب المذكور يتمثُّل موقف مريم عليها السلام حين جاءها الروح القدس، فاستعاذت منه بالله " قالتْ إنِّى أعوذُ بالرحمن منك إنْ كنْتَ تقيًا ، قال إنما أنا رسولُ ربِّك لأهبَ لك غُلاماً زكيًا "(٦٢) .

ومن هذا التركيب و بسببه تتألّف الصورة من مستويات دلالية عدة، صوت الشاعر التقديرى، وصوت ذاته المنفصلة فى النداء،وجوابه " فرمت عباءتها ..." والتناص فى الإشارة إلى مريم عليها السلام ، وتتقاطع الرؤية فى هذه المستويات دون أن تشكِّل كلاً منسجما فى جوهره و بخاصة مع استحضار صوت ابن الفارض فى يائيته المعروفة(٦٣)

سائقُ الإظعان يطوى البيدَ طىّ

منعمًا عّرج على كثبان طىّ

وهذا الاضطراب فى تشكيل الصورة سمة أخرى من سمات شعراء السبعينيات، وغايتها خلخلة العلاقة بين الدلالة و المدلول، و قد كان التشبيه من أبرز الأدوات المستخدمة فى تحقيقها، لذا جاء التعبير " حجر أنا وزمانها ماء على يدىّ " مشحونًا بالانفعال

العميق، وليس المقصود فحسب إبراز الشبه المحذوف، السكون و الحركة فى طبيعتى الحجر و الماء، بل المقصود الإيحاء بالعجز الكامل عن إدراك حدود الفتنة المشار إليها، كذلك الدلالة على أثر الماء فى الحجر، فهو يفتّته و يحوله عن طبيعته إلى النماء و الخضرة " شجر يبوح و يختفى " .

وهنا يبرز أثر التجاور بين التشبيهين النقيضين فى بعث الحجر وفى إكسابه قدرة الاستجابة الكاملة لطبيعة الماء . وهذا على خلاف وجه الشبه المحذوف (العجز عن الاستجابة) . و قد غيّر موضع التشبيه من جوهر تركيب الصورة، فمن الحركة والاضطراب فى الوصف إلى التعيين الحسى المباشر، والتضاد المضمر فيه نقل المحسوس من الثبات إلى التفاعل المستمر بين عنصريه المتقابلين، فأصبحت الصورة أكثر حركة وأكثر احتشادا بالدلالة من المتقدم عليها .

ومن ذلك يتبين أن وظيفة التشبيه فى هذه النصوص إعادة الانتظام و ضبط الحركة العشوائية للتصوير . ويتمثّل الضبط فى تعيين وجه المجاوزة لما سبقه من صور جزئية، كما فى قوله " وتحصنت بنثارها و تقطّرت فى دفقة النور الخفىّ " فالنثار ليس إلا الماء أو حياتها البكر بدلالة التخفّى فى قطرات النور الدافقة، وبالتالى يصبح التحصُّن علامة على المدافعة و ليس التضاؤل الملازم للخوف.

ومن هذا الوجه تتعدد وظائف التشبيه، فلم يعد تعييناً بيانياً لطرفى التصوير فحسب ؛ وإنما يجمع عناصره ثم يعيد تفسيرها مفتتحاً دلالات أخر لم تكن ظاهرة. وإلى جانب احتفاظه بمركز

الاحتشاد الانفعالى يحتفظ بقدرته على تسليط الضوء الباهر فى المفاصل الدلالية من القصيدة لتشمل إيحاءاتها أفق التصوير كله من مفتتح القصيدة إلى خاتمتها . و كما ألمحت، بسبب العناية البالغة بالتشبيه توارى دور الاستعارة و معها المجاز المرسل إلى الدرجة التى يصعب فيها الانتباه لدوريهما، على النحو الذى يقوله فريد أبو سعدة فى " معلقة بشص "(٦٤):

ضعْنى بين أسنانك أيُّها الشهوانىّ
و اضغطْ قليلاً قليلا
ليمكن لليمامة أنْ تنطلق عالياً
مُتَعثِّرة بأصابع البيانو

يصور الشاعر ضمن وصف مطول(٦٥) أحد أوجه العلاقة بين الرجل و المرأة . وفيه يشفُّ صوت الأنثى عن رغبة عارمة فى ممارسة الحب الذى يظهر فى الطلب المتكرر" ضعْنى و اضغطْ "، ويعلل الصوت نفسه الطلب باكتساب القدرة على الانطلاق مسمِّياً نفسه يمامة ، وفى التسمية عين الاستعارة، حيث ترمز بها إلى طبيعتها الشهوانية الكامنة فى جسد الأنثى . وفى ضآلة اليمامة وفى رقتها تتمثَّل روح الاستسلام الكامل لشهوانية الرجل، ذلك الذى يبدو فى التصوير وحشاً هائلاً يقبل على افتراسها .

والفريسة تقبل على عاشقها وتحاول استثارة طاقته الكاملة لضمان مشاركته فى تحقيق فعل الانطلاق ، ورغم مادية الأفق الذى يبرزه التصوير فإن الصراع الضمنى بين الذكر وأنثاه يخلِّص الشهوة البادية من ماديتها ويرفعها إلى درجة المثالية فى حب حقيقى

بعيد عن الغاية النفعية .

وللاستعارة الدور الأكبر في إبراز حركة المراوغة في صراع الرجل مع أنثاه من خلال التضاد المركب في طبيعتيهما (رجل / امرأة، وحش / يمامة) . وقد آلت المشابهة فيها إلى لون من الكناية هي التي أكدت فعل المراوغة، وحولت التنافس بين المتضادين إلى اتصال حميم، فقوله في السطرين الأول والثاني " ضعْني بين أسنانك واضغطْ قليلاً قليلا" يكشف عن إقبال الأنثى على رجلها في مقابل استجابة الرجل القوية في السطرين الثالث والرابع " ليمكن لليمامة أن تنطلق متعثِّرة بأصابع البيانو" داخل إطار من الود ومن اللهفة .

ونتيجة لذلك يتحول الإقبال والإدبار إلى صورة حسية ممتلئة بالالتهاب العاطفي، يبرز فيه قدرة الاستعارة على بلورة أطراف العلاقة التصويرية . وبالرغم من ذلك تتخلى الاستعارة عن جزء من طبيعتها لتُحوِّل الكناية المرتبطة بها إلى شفرة اتصال ممتدة الإيحاء. ولحاجة الاستعارة لمثل هذا التحويل بمساعدة لون آخر من المجاوزة اختفت في مقاطع كثيرة من القصيدة دون أن يفقد التعبير مجاوزته الشعرية(٦٦)، ومثل ذلك قول محمد صالح في " السرير"(٦٧):

السريرُ دائماً لصق الحائطْ
هو ينامُ إلى الداخلْ
وهي إلى جواره على الحافَّةْ
سبعةً وعشرين عاماً
وهما ينامانْ

في سرير عُرْسهما

والشاعر يبنى تصويره على وصف تقريرى لسلوك متكرر، يمثّل السرير فيه الصلة المادية بين الطرفين المتواجهين. و مع أن التعبير يخلو من المجاز استطاعت علاقات الجوار بين عناصر الوصف إبراز طبيعة العلاقة المقصودة ، ويأتى ذلك من الإشارة الواضحة لمكان النوم المُخَصَّص للرجل و لزوجه " الداخل و الحافة " فى إطار علاقة زمنية ممتدة، ظل السرير خلالها لصق الحائط .

و بالإشارة العميقة لجوهر وظيفة السرير " سرير عرسهما " بات من الواضح أن ثمة نفوراً وبلادة تفصل الزوجين، و معنى ذلك أن شعراء السبعينيات تحوّلوا بالتصوير - و بخاصة فى أعمالهم الأخيرة - إلى الوصف القادر على بناء صور حسية من خلال استحضار الصلات المادية بين مفردات الواقع، و أنهم استعاضوا بذلك الوصف عن انحراف الإسناد البلاغى المعروف .

ويُعَدُّ هذا المسلك من أوضح الأسباب التى جعلت الرافضين لنموذجهم الفنى يتهمون شعرهم بالخروج على قواعد التصوير التقليدية، لكنه أيضا فى الجهة المقابلة يُعَدُّ من أبرز السمات الفنية التى يعتز بها شعراء السبعينيات و مُنَظِّروهم من النقاد(٦٨)، فغابت الصورة القائمة على التشبيه أو على علاقات المجاز المرسل أو على التلازم فى الكناية، غير أن التعبير ظلَّ محافظا على قدرته فى الإيحاء، ومن ثمَّ، لإدراك قيمته يجب أن يُقرأ المقطعُ الشعريُّ جملة واحدة بعَدِّه دفقة لا ينفرد فيها جزء بدلالة مميزة .

ويشير الإلحاح على الوصف الحسى إلى أن شعراء السبعينيات

تبنُّوا الأغراض المادية سبيلا لتصوير رؤيتهم الشعرية . ولتأكيد منحاهم عمدوا إلى إعادة تفسير العلاقات الأساسية فى الشعر القديم بما يشبه المعارضة المعاصرة ،و خرجوا بصورهم على مبدأ تحسين الواقع و تقبيحه، كما تجاوزا الحسَّ الأخلاقى الذى منع الرومانسيين العرب من اتخاذ العلاقة الجسدية وسيلة للتعبير(٦٩)، على هذا النحو تتحوَّل مباهج الربيع فى وصف محمد آدم إلى علامات فجيعة، يقول فى " هكذا والذى لا اسم له " (٧٠):

(... أذكرُ ..
كان الوقتُ ربيعا،
و السماءُ زرقاءْ
و الشَّمسُ و القمر يسيران فى خطوطٍ منعرجة و متوازيةْ
وهما يتلاعبان بالليل و النهارْ ،
كما تتلاعبُ السَّمكاتُ بالشصّ،
وكان أن انفتحَت السماواتُ عن أوَّلها و آخرها
و أخرجت الأرضُ ما بها من يعاسيبْ،
أذكرُ...
كانْ ..)

يردُ المقطع فى سياق تصوير رحلة الوعى المعاصر فى معراج الروح ضد عوائق كثيرة . و لإبراز مشقة النفس فى إتمامها عمد الشاعر إلى معارضة النموذج القديم(٧١) بالكشف عن أسباب الفجيعة فى مظاهر الفرح التقليدية . وتُعَدُّ إشارتُه إلى تعرُّج مسيرة الشمس و القمر وإلى تلاعبهما بالليل و بالنهار مفتاح التأكيد على

انهيار العلاقة التقليدية بين مشاعر الإنسان و زمن الفصول .

لذا " انفتحت السماء و أخرجت الأرض يعاسيبها " ؛ أى تحوَّلت الطبيعة إلى مصدر عذاب للإنسان يشبه عذاب الكفار الذى أورده القرآن الكريم فى مواضع عدة(٧٢)، فالتلاعب المذكور فى جوهره لون من العبث بجمال الربيع الظاهرى، وانفتاح السماء يسلبه بهجته الأولى ويشوب الأرض بكدرة اليعاسيب الطالعة .

ويتأكد هذا الوصف بالالتفات إلى ما يذكره الشاعر ؛ فيبرز زمن الماضى من خلال فعل الحكاية " كان " فى مقابل حضور فعل التذكر الآنى " أذكر " . ومنْ ثَمَّ ينشأ توتر خفى، مصدره النزاع بين زمنى التصوير الممتد فى المخيلة حتى يصل إلى إدراك الشاعر ليعيد تأليفه حسب وعيه بالموصوف . كذلك ينشأ توتر مواز من جمع الألفاظ المتضادة (السماء و الأرض، الليل و النهار) غير أن التضاد فى حقيقته ينتهى إلى وحدة قاسية تشمل الزمن قديما و حديثا، وتشمل حدود المكان داخل الفضاء الدلالى للقصيدة، أى السماء والأرض .

ويشير الجمع بين وجوه الأضداد إلى وجه آخر من وجوه الرؤية الشعرية، حيث يرى شعراء السبعينيات الكون مركبًا من العناصر المتنازعة، ولا يمكن ذكر أحد الوجهين دون استحضار الوجه الآخر معه، ومن ثم كانت بنية التضاد من السمات الأساسية فى تصويرهم، فمسعاهم ليس التزيين بل الكشف القاضى بالتأمل فى المسارب المتعارضة للتخييل، على هذا النحو يقول وليد منير فى " النهارات " (٧٣)

نهارٌ فيه مشغولٌ أنا بكفاف أيَّامى

أرى عددَ الرمال الناسَ فوق الكوكب الأرضيّ
ينتشرون مثلَ الريح ينتزعون دنياهم من العمل الصغيرِ
و منْ ظلال الآخـرين و منْ أبوَّتهم .. على ورقٍ كثـيرٍ أنحنى....
أصحِّح الكلماتِ أو أختارُ تمهيداً يكون ملائماً
أوْ أخطُّ ملاحظاتْ

ويأتى التعارض من انصراف الشاعر إلى الاهتمام بالكفاف الذى يحفظ حياته، ومن انحنائه على الورق يضبط و يصحِّح، أى انصرافه إلى شئون العقل وشئون النفس معاً ،بينما ينصرف الناس إلى الاهتمام بدنياهم الصغيرة من عمل ومن صلات متشابكة ومن مسئولياتهم الأسرية . وقد يؤول التعارض إلى اتفاق لأن انتزاع الدنيا يتضمن بالضرورة لونا من الكفاف لعدم كفاية المتاح ولتضخم المسئوليات المطلوب الوفاء بها. غير أن الانصراف عن الدخول فى صراعات الحياة العارضة يبقى كافيا ليميز يوم الشاعر من أيام الناس ، ويشير هذا التمييز من بعيد إلى أسباب الشقاء فى حياة الناس ؛ حيث يبقون مضطرين إلى اللهاث خلف الأعراض، بينما يتمثل شقاء الشاعر فى المحاولة الدائبة لأن يحافظ على قدر أدنى من استقلال العقل و من الوفاء بمطالب الروح .

ويبدو أن غفلة الناس عن إدراك حاجتهم للاتصال بأرواحهم وبعقولهم يوفر لهم قدراً من السعادة لا ينعم به الشاعر الشقى بوعيه المتوهج، فيظل دائماً على شفا التمزق بين نموذجى الحياة . ويزيد من معاناته أن فى مكنته الانطلاق من أسر الورق وأن يشارك قومه نعيم الغفلة المسمى نوماً . لكنما الشاعر مشغول بمدينة أخرى

وبالتأمل فى أحوال الخلق وفى أسباب الانفصال، لذا يقرر أن يبقى على سنته فى الحياة وأن يتخلص من عوائق المادة فى نفسه .

ويتصل بالتعارض أو بمبدأ التضاد ما يعد تفكيكاً للدوال التصويرية فى القصيدة؛ إذ يؤسِّس الشاعر مفهوماً معجمياً ثم يهدمه بانقلاب المعنى على نفسه، وهكذا حتى تصبح القصيدة جملة متكاثرة من الاحتمالات غير المنتهية، وهذا النهج يؤدى إلى لون من المبالغة فى فهم جوهر الحياة، تتفق مع رؤية شعراء السبعينات للغة وللحياة معاً، فهم يرون العالم مفككاً محتاجاً إلى إعادة بناء، وعلى اللغة محاولة تقديم المثال المادى المعبر عن تفكك عالمها، ومن ذلك قول محمد سليمان فى " أشجار "(٧٤):

شقَّ نهارٌ حجرَ الليل فخبَّأتُ العورةْ
قلتُ انكشفَتْ قبَّةُ مائى
قلتُ سلامٌ للمغلوب وللمنفىِّ
حملتُ دمى ودخلتُ النورَ،
كتابٌ فى يمناى قرأتُ
الواحدُ لا تغلبُهُ الظلمةُ
نورٌ يلدُ النورَ
نفختُ فكان البرُّ وكان البحرُ
نفختُ فقامتْ كرةُ الطينِ
نفختُ انقسمَتْ
ما لىَ لا أتقدَّم نحو الماء
حقولٌ فى قدمىَّ وفزَّاعاتٌ

دورٌ تفتحها الشمسُ وتغلقُها العرّافاتُ

يتراوح صوت الشاعر بين تمثُّل موقف المتصوِّف الذى يُفْتَحُ له ملكوتُ السماء وملكوتُ الأرض وبين ذات الله تعالى، وبخاصة فى قوله " نور يلد النور " ففيه يتجلَّى التناص مع قوله تعالى " نورٌ على نور، يهدى اللهُ لنوره مَن يشاء ويضرب اللهُ الأمثال للناس، والله بكل شيء عليم "(٧٥) . وكذا إشارته إلى النفخ تتمثَّل فعلَ الخلق فى الذات الإلهية، كما فى قوله تعالى " أنِّى أخلق لكم من الطين كهيئة الطير فأنفخ فيه فيكون طيراً بإذن الله " (٧٦). والعبارة كلها يُرادُ بها تصويرُ موقف المعرفة الإنسانية، حيث يسعى الإنسان فى الذات الشاعرة إلى إيجاد صيغة تصالح مع القلق الداخلى .

وفى اللحظة التى يبدو فيها الشاعر أنه حاز مبتغاه " نفخت " تعطِّله عوائق أخرى عن تحصيل المعرفة الكلية . وهذا ما يعبر عنه فى غموض تساؤله الواجف " ما لى لا أتقدم نحو الماء ؟ " وعبارة الشاعر فى ختام المقطع صريحة الدلالة على انهيار حلم المعرفة "دور تفتحها الشمس وتغلقها العرافات " . والتضاد القائم بين تفتح وتغلق يؤكد هذا المنحى فى التقدم ثم الرجوع. وإذا كان الشاعر أسَّس مفهوم السعى لإدراك الغايات الكلية " حملت دمى .. " فإنه يعود ويهدم ذلك المبتدأ بإقراره اليائس " ما لى لا أتقدم " .

وتدل النماذج السابقة على أن التصوير فى جملته اتخذ منحنيين متلازمين، السياق الشبقى والسياق العرفانى، وكلاهما متصل بما ذكرته عن اتجاه شعراء السبعينيات إلى اتخاذ الوصف الحسى سبيلاً أساسياً للتصوير، غير أن السياق الشبقى تقل فيه العناصر

البلاغية التقليدية وفيه يتكئ الشاعر اتكاء مطلقاً على تفاعل العناصر المادية المتجاورة فى الإيحاء بمعناه، فى حين تبرز العناصر البلاغية داخل السياق العرفانى، وإن لم تقم وحدها بتشكيل الصورة، هكذا يصوِّر أمجد ناصر سعى الرجل لإدراك فتنة الأنثى المحرومة فى قصيدته " وردة الدانتيل السوداء "(٧٧):

وردةُ الدانتيل السوداءْ

فى أعالى الفخذ

قُبْلَةُ الملك السعيد فى الليلة الألفْ

حيث تنزلقُ الأفعى المرقَّطة فى النداوة

لتحرس الحبقْ

يتخذ الشاعر من وردة الدانتيل السوداء رمزاً فاضحاً لفرج المرأة، ويقابله بالأفعى المرقطة رمزاً لعضو الذكورة فى الرجل . ويقوم التخييل بتمثيل حركة الأفعى فى فضاء الوردة – أعلى الفخذ – بوصفه حقلاً للذة، ولا يبدو للشاعر هدف بطول القصيدة سوى وصف تلك الحركة إقبالاً وإدباراً فى صراع يتنبأ السيطرة على الحبق فى قلبه. ويدل الإلحاح على استحضار حسية الموصوف على إحساس عميق بالخوف يعانيه الرجل .

وليس من تبرير لهذا المسلك سوى محاولة البحث عن حقيقة السعادة فى فتنة المرأة بعدِّها الجوهرَ الصافى لها . ومن جهة أخرى يرتفع محمد آدم بالحس الشبقى إلى درجة من مثالية الرؤية، تنتهى بلغة التعبير فى أحضان النساء إلى أن تكون رمزاً للبحث عن حقيقة الموجود ذاته يقولُ (٧٨):

هل تحولت اللغةُ بين يديك إلى عدمٍ محضْ ؟
و اتخذت المعانى طعمَ أجساد النساء فلا يتشابهن
إلا فى الرَّغبةِ ويختلفنَ عند كلِّ ثنيةٍ و نومةْ !
فى كلِّ ليلةٍ تسهرُ على الحروفِ و الكلماتِ ,
و تقدِّم للمعانى فحْمة الروحِ
ما الذى سيفعله الغزالىُّ لك ؟
ستقفُ بين برزخ الموت والحياة، وتَقْصُص رؤياك إذنْ ،
(.... سيكيدونَ لك كيدا،
و تكيدُ لهمْ كيدا ....)

وما يقوله الشاعر بوضوح - متسائلا بقصد التعمية - إن الشبق لغة بديلة تعوِّض جفاف لغة الخطاب، وتتجاوز بحسِّيَّتها مراوغة التصوُّر الذهنى . ومن ثم أصبحت النساء صيغا مختلفة تسجل المعانى المتشابهة وتبرز فتنتها، وتكمن مخاطر اللغة الجديدة فى تحولها إلى رؤى محضة، تنفصل عن أصلها الذهنى، وتُدخل الشاعرَ فى متاهات عدة ؛ فيها الكيد والكيد المضاد .

و يبرز فى هذا الخطاب التناص مع رؤى المتصوِّفة المسلمين، وأكبر المأزق فى هذا الاتجاه حين يستدعى الخطاب نصاً قرآنيا أو حديثاً شريفا، أو حين يربط الشاعر رؤيته الإشراقية بسياق شبقى غير مناسب(٧٩)، ففى قول الشاعر " سيكيدون لك كيداً و تكيد كيداً" تناص مع قوله تعالى " إنَهم يكيدون كيداً و أكيد كيداً "(٨٠) . وقد يرى البعض فى ذلك تطاولا على الذات الإلهية، لا يحترم قدسية القرآن الكريم و بخاصة أن التناص ورد ضمن مقطع ذى حديث عن

اشتهاء النساء .

وعلى خلافهم قد يرى آخرون أن الشاعر استخدم حقَّه فى التخييل و أنه أفاد من العبارة القرآنية فى الإيحاء بموقف المتصوِّف المتصل بذات الله، ولذلك يرى غير ما يرى العامة، و شاهد هؤلاء الحديثُ عن السهر فى رعاية الحروف لصهر الروح فى مجمرة الكلمات كشفاً للمعانى العلوية الشريفة .

وعلى أى الوجهين تتمثَّل القصيدةُ موقفَ المعرفة المتجاوز للأعراض . و من أبرز إشاراته فيها قوله " مالى أقعد فى شباك الإبرة " بالتناص مع قول النفَّرى المعروف ، وفيه إشارة أخرى لموقف شعراء السبعينيات من الخطاب الإشراقى فى جعله وسيلة الالتفاف على جمود اللغة ، ولا أحسبهم يعمدون إلى تمثُّل حقيقة المتصوِّف المتصل بذات الله فليس هذا مسعاهم، ولا يصح الادعاء أنهم متصوفة يصدرون عن أحوال علوية غامضة، وحسبهم أنهم شعراء يعانون من أزمة وجود إنسانى فى مجتمع لا يتسقون مع هشاشته، و قد لاذوا بلغة التصوف لرأب الصدع فى أنفسهم ، وفى كل الأحوال يمزجون الوصف الحسى ذا الطابع الشبقى بلغة التصوف لإخراج تجربتهم الفنية على نحو جديد .

٥ - الوصف ومجاوزة الصورة البلاغية :

من جهة أخرى صدر جيل التسعينيات عن إيمان بقدرة المفردات المادية على تمثيل الحالة الشعرية دون اللجوء لطرق المجاوزة التقليدية، لذلك جاءت تعبيراتهم فى هيئة أوصاف تقريرية تخلو من الانفعال الوجدانى، ويعتمد تقدير القيمة الشعرية فيها على خطابها

المصاحب للذات الشاعرة ، هكذا يقول عاطف عبد العزيز في تعقيب شعري "(٨١)

في فندقٍ رديءٍ على نحو ما ترى
وثمَّةَ أبخرةٌ غامضةٌ تصعدُ من الطابق السفليِّ
ما كانَ لكْ
أنْ تحطَّ من شأني قدَّامها
سيَّما .. ،
وأنَّها هجرتني إليك فعلاً
وما من سبيلٍ إلى إيقاف العرضِ
الذي أوشك على النهايَةْ

فباستثناء قول الشاعر " وما من سبيل إلى إيقاف العرض " الذي يعد كناية عن انتهاء علاقة ما لا يظهر في التعبير أيُّ مجاوزة لافتة، لكن الوصف في جملته يقرِّر أن ثمة منافسة مشتعلة، وفي ضوئها تمضي القصيدة في التعبير عن إحساس مختلط، يجمع بين النفور والدهشة لعدم تقدير موقف الذات الشاعرة في ذلك الصراع .

والانحراف الحقيقي في التعبير يأتي من تحويل العبارَة من المستوى المألوف في الدلالة الشعرية إلى مستوى دارج مسئول عن تحييد الانفعال الوجداني، فبدلا من القول " في المساء" أو" في الليل " يقول " في فندق رديء "، وبدلا من القول " تصعد من أحشائي " قياسا على تعبير خليل مطران في قصيدته المعروفة " المساء " يقول " تصعد من الطابق السفليِّ " وبدلا من استخدام النهي القاطع " لا تحط " يقول " ما كان لك أن تحط " وهذه

الاستبدالات المتوالية تعمل على تعيين التجربة النفسية فى فعل مادىٍّ، يلمس الناسُ جميعُهم آثارَه فى حياتهم اليومية .

وقد أدى هذا التوجُّه إلى احتفال هذا الجيل من الشعراء باليومى التافه بل وبالقبيح الذى تعفُّ عنه الذائقة التقليدية فى الشعر(٨٢). وهذا بدوره أدى إلى الاتكاء على المسكوت عنه، فتبدأ القصيدة من لحظة تالية لوقوع حدثها الفعلى معتمدة على إثارة مخيلة القارئ للتفكير فى قيمة ما تعرض من أحداث . فى ضوء هذا الموقف يسجل ميلاد زكريا رؤيته لانهيار القيم فى " ما سيتبقى من كلمات سيجدونها طافية فوق الماء بعد خراب العالم " (٨٣) :

الحوائطُ ؛
التى منحناها دوراً شريرًا فى حياتنا
ثرثرَتْ بكلِّ أسرارنا
وهدمَتْ نفسها
تكفيرًا عن الأيَّام التى حجبَتْ فيها
أجساد المحبين عن بعضهم

يبنى الشاعر قصيدته على مفردات عينية من قبيل " ملابسنا، شرفاتنا المصابيح، الحوائط " مخصِّصاً كل واحدة منهن بمقطع مستقل ، وفيه يعيد تسمية وظائفها فتظهر غفلتنا فى كيفية التعامل مع حقائق العالم، فالحوائط تقوم بدور شرير حيث تحول دون اتصال ذواتنا، لذلك تهدم نفسها، والشرفاتُ تخلَّصت من إرهاق إشاراتنا الليليَّة، وأحذيتُنا توقَّفت عن مساعدتنا فى قذف البنات بالحجارة، والمعنى أن كل شىء من حولنا انفصل عن صراعاتنا اليومية، فلم

تعد اللغة تستجيب لنزعاتنا في تزيين القبيح، وبقينا مكشوفين أمام ذواتنا .

وتكمن قيمة هذه الإشارات المتوالية في التعبير عن سقوط أنظمتنا البالية، وفي ضرورة البحث عن وجوه جديدة من الفهم قادرة على مواجهة مخاوفنا الدفينة . وفي ذلك تكمن المجاوزة ؛ أي في الكشف عن رؤى مخالفة لحقائق عالمنا المعروف . في حين تعمل الاستعارات المصاحبة على إبراز الحس الإنساني في اليومي الجامد، وتبرز المفارقة حين يعجز الإنسان عن القيام بوظائفه الطبيعية، في حين تؤديها عنّا تلك المفردات الجامدة، ومن ثم تثرثر الحوائط بأسرارنا وتهدم نفسها في إشارة واضحة لانقلاب نظام القيم ولعدم استطاعتنا التكيُّف مع حقائق عالمنا الجديد .

وما تفعله القصيدة بوضوح أنها ترد للمادة الجامدة فاعليتها وتؤنسن العالم، فتخرج الملابس من صناديقها، وتضحك الأحذية، وتتطاير الشرفات بإرادتها الذاتية، الأمر الذي يغير من فكرتنا عن طبيعتها. وهذا الاتجاه الإنساني في تشكيل الصورة يجاوز حدود الاستعارة القديمة، حيث كان الشاعر يتوسل بها إلى المبالغة في التشبيه والى الإيحاء بما يعجز القول المباشر عن قوله . أما توجّه الشاعر المعاصر فيتضمن إزاحةً للإنسان عن موضعه الطبيعي في صناعة الحياة . ويصدر ذلك عن رؤية للعالم ترى الحقيقة ماثلة في الفعل المادي وليس في فكرة الإنسان عن المادة، فلا وجود لفلسفة أو لأيديولوجية يمكن أن تفسر الحياة على أي نحو .

ومن ثم كان الإلحاح على تمثيل الأحداث اليومية في محاولة لفهم

طبيعتها ولتفسير الحياة عن طريق تعينها المادى، وفى هذا التوجه مسعيً باطنيٌّ لإثبات الوجود، يلزم عنه تفريغ العبارة اللغوية من كل تركيب بلاغى يشير إلى التفسيرات التقليدية للحياة ، على هذا النحو يكشف ياسر شعبان عن إحساسه بالعزلة من خلال خطاب منطقى يبرر ميل الذات الشاعرة لتجنب حياتنا المألوفة، يقول فى "نفس الأشياء "(٨٤):

لو فكَّرْتَ قليلاً
وأنت تسير فى أحد الشوارع الجانبيةِّ
آخر الليلْ
قد تشاركنى همومى
لو فكَّرت قليلاً
وكلُّ الشبابيك مغلقةٌ
والأضواء مطفأةٌ
لا صوتَ يصل إليكْ
ستنطق لحظتَها
أنتَ وحدَك – تملك الكونْ

يعتمد الخطاب على مفارقة شكلية بين دلالة الشرط الممتنع وجوابه، فهو يتضمن دعوة للمشاركة فى التأمل، غير أن الدلالة النهائية للامتناع تتهم الرؤى التقليدية بعدم قدرتها على إدراك حاجة الذات الشاعرة للانفراد بنفسها، ومن ثم يعد التفكير أثناء السير فى أحد الشوارع الجانبية ليلا تبريرا لموقف الذات المتوحدة، فهى مضطرة للعزلة ولا تجد من يشاركها همومها .

وبعبارة أخرى تدافع الذات عن موقفها بجعل العزلة سبيلا لامتلاك الكون، وهو الطريق الوحيد المتاح أمامها لتحقيق وجودها العينيّ. ولا يرتبط هذا التفسير بفلسفة خاصة لذات تحبذ الانفراد، غير أنه يكشف بالوصف عن حالة الذات الشاعرة بغير وضعها فى صورة منمَّقَة . لذلك خلا التصوير من المجاوزة الظاهرة واكتفى بملامسة الكناية فى إشارات متتابعة " وكل الشبابيك مغلقة ... إلخ " وهى كنايات يرتبط تفسيرها بدلالة الشرط الممتنع، أى بالرغبة فى إثبات العزلة .

فى هذا الإطار تتحول الشبابيك والأضواء والشوارع الجانبية إلى علامات ترسم الفضاء الحركى، وكذا الفضاء الدلالى للقصيدة أو للمقطع . ويرتد ذلك إلى الإدراك البصرى، حيث تشير كَلّ علامة إلى جزء من أجزاء الدلالة . وللمقارنة يظهر مسلك التصوير القديم المألوف فى قول عنترة بن شداد(٨٥) .

ولى بيتٌ علا فلك الثريَّا تخرُّ لعظْم هيبته الْبيوتُ

فقد أراد الشاعر أن يدل على أصله الكريم، فقارن موقعه بالنجوم العالية المتوهجة التى لا ينكر تقدمها أحد، من ثم ظهر تقدُّم أصله وارتفاع مكانته، أما الشاعر المعاصر فقد اصطنع مثل هذا الموقع بانتقاء علامات جديدة تكتسب قيمتها من اقترانها بالذات الشاعرة، ومن ارتباطها بالفضاء التصويرى العام، فلم يسبق المعنى التصوير، ولم يكن ثمة مشابهة دالة بذاتها على موقع مخصوص، على هذا النحو يعبر إبراهيم جمال الدين عن رغبته فى كسر القيود المصطنعة حول أسرارنا اليومية، يقول فى " مجرد إشارات "(٨٦) ،

سأمرُّ على البيوت التى ألقتْ بعريها

فوق المناشرْ

وكطفلٍ مراهقٍ

سأنظر فى حياءٍ

إلى الفساتين التى أمرُّ من تحتها

كانتْ سيقانُ النسوةِ

كأنفاق المترو

تمرُّ من بينها قطاراتٌ لركَّابٍ مؤقَّتينْ .

يصف الشاعر حركة مرور الذات تحت البيوت المغلقة على ساكنيها، وبرغم ذلك فحوائطها الكثيفة تكشف عن إقبالها على متع الحياة، أما بالنسبة للذات الشاعرة فتلك البيوت عالم مقفل " كأنفاق المترو " يسمح بالمرور من خلاله، ولا يقبل بوجود دخلاء، لذلك تتأمل الذات الشاعرة فى قيمة الإشارات البادية على وجه البيوت، وترى من خلالها " سيقان النسوة " وإن كانت تعرف أنها راكب مؤقت ليس بمقدوره الدخول إلى قلب الحياة الصاخبة فى البيوت .

وإصرار الذات الشاعرة على تجاهل الأعراف الاجتماعية " كطفل مراهق " يشير إلى سبب مسلكها الغريب، فهى معزولة عن تلك الحياة، وترغب فى التعرُّف على حقيقتها لربما تستطيع فى المستقبل أن تجد لنفسها موقعاً ثابتا وبيتا من البيوت، ولا ريب أن المناشر والفساتين هى العلامات الأساسية فى تشكيل حركة الذات، فبوجودها تحولت الرغبة الباطنية فى اختراق كثافة الحوائط إلى فعل مادىٍّ، يتمثَّل أزمتها فى عدم وجود رفقاء تشاركهم أحد البيوت، وهى

علامات تنتمى إلى المجاز المرسل، إذ تقترن بأصحاب البيوت، وتظهر فاعليتها حيث تمهد لظهور النسوة، وتبيِّن وطأة الإحساس بالعجز فى مضى الذات بعيدا أسفل المناشر، وهى التى تمسك الفساتين وتحجب النساء فى بيوتها العالية .

ولذلك لم يُفد التشبيه فى تقريب حال النسوة من الذات الشاعرة، وعلى خلاف طبيعة التشبيه نفسها عمد إلى إبراز الهوة الفاصلة بين النسوة وذات الشاعر، فأنفاق المترو رمز للطرق المستقيمة الباردة التى يستخدمها الإنسان فى التوصُّل لأهدافه البعيدة دون أن يرتبط بوسيلة الانتقال المستخدَمة، وكان التوقُّع أن تثير سيقانُ النسوة تولُّهَ الذات، ومن ثم تدفعها للتعبير عن حبها المشبوب للنساء ولسيقانهن معاً.

وتدل النماذج السابقة على أن هذه النصوص تحتفل بمظاهر النشاط اليومى فى التصوير . ومن خلالها تخرج من حدود الذاتية الضيقة بإعادة تسمية الوظائف وبإعادة تفسير العلاقة بين المظاهر مجتمعة ، وهذا بدوره يفسِّر الإلحاح على رصد تفاصيل عينية تفتقر إلى قيم ذاتية واضحة فى نفسها، يقول إبراهيم داود فى " صداقة"(٨٧)

لافتاتُ الأطبَّاء فى قريتى
والمحطَّاتُ مزحومةٌ ،
والبناتُ ...،
والذى فاتَ زوجته ليشرب كأساً
والذى كان جارى يغنِّى ويبكى

والذى لا يحبُّ النبيذ ويشربُهُ ,
والتى تكتبُ الشعرَ سراً .
والتى لا تحبُّ الغموضْ ،
والتى أعرفها جيِّداً! ،
وصوتُكْ ....،
ولونُكَ بين التفاعيلْ ،
وبحَّةُ صوتكْ ....
أصدقائى

يرسم الشاعر صورة لذاته المضطربة بتعيين حدود مادية، وكذا حدود نفسية لعلاقته بالعالم . وهى حدود ترتبط بحركة يومية معروفة، لذلك تكتسب الذات الشاعرة هويتها من طبيعة ذلك النشاط، و لا يبعد أن يكون الالتفات فى تحويل الخطاب من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب وسيلةً لصرفنا عن إدراك تلك الهوية، إمَّا لدفع الحرج وإمَّا لإيجاد فرصة التأمل فى طبيعة نشاطنا اليومى . والمحصلة النهائية أن التصوير يتمثَّل ذوات متغايرة فى جوهرها . والتغاير يدل على منازعة وجودية تفقد فيها الذات سكونها بجامع الخبر "أصدقائى " وبجامع الجهة المشتركة فى العطف بالواو ، ولا ريب أن حال مثل هذه الذات رمز لجماعة كبيرة من الناس، تشعر بالاضطراب فى عالم تتوزَّع فيه الرغبات وتتصادم المساعى. لذلك يخرج التعبير عن تمثيل ذات واحدة محدَّدة إلى ذوات عامة فى الحياة المعاصرة .

وتشير النقاط الموضوعة فى ختام القصيدة بين آخر مبتدأ " بحَّة

صوتك " والخبر الجامع " أصدقائى" إلى إمكانية إضافة علامات أخرى أو تفاصيل ترتبط بالتجربة الشعرية فى القصيدة . ويمكن تفسير هذه النقاط على أنها رمز لاتساع العلامات الدالة فى النشاط اليومى للإنسان، والإشارة الأهم فى هذا الموضع أن بنية القصيدة لا تعتمد على جهات محددة للمعنى، كما الحال فى بيت عنترة الذى أسلفت الإشارة إليه، وأن هذه البنية شكل مفتوح، يقبل الإضافة والحذف بحسب رؤية الشاعر فى كل قصيدة على حدة . وهذا الشكل المفتوح – كما دلت النماذج السابقة – تنخفض فيه درجة المجاوزة على نحو ملحوظ، ويقوم الوصف والتقرير بالعمل الأساسى فى صناعة تصويره وفى الإيحاء بدلالاته.

والشاعر يعمد فى تلك المناطق التى يبرز فيها التشبيه أو الاستعارة أو المجاز المرسل، يعمد إلى إضافة تركيب يخفِّف من أثرها اللافت، كما فى قول عاطف عبد العزيز من " كأننا كذلك":(٨٨)

مرَّةً أخرى،
يغادرانكَ متأبِّطينْ ،
صديقُكَ النحيلُ ،
والبنتُ الجميلةْ
سارت الأمورُ حسبما قدَّرْتَ إذنْ ،
كشفْتَ - كما يجبُ - ،
عن مساحاتٍ بينهما ،
طمرتها القطيعةْ

وملء التجاويف التى بانتْ
فى فضاء الغرفةِ ،
قلّتَ ما يُنسى .

يقدِّم الشاعر وصفا لمسعاه فى التقريب بين الصديقين الحميمين. وقد نجح على غير ما تمنى، فأحد الصديقين حبيبته الغافلة عن حبه، لكنه لا يستطيع الإفصاح عن حقيقة مشاعره حفظاً للعلاقة بين الصديقين وحرصاً على بقاء حبيبته إلى جواره وإن لم تبادله حبه المجهول ، والتأمل يكشف عن عمد الشاعر إلى إخفاء المجاوزة اللافتة فى قوله " مساحات بينهما طمرتها القطيعة " بإدخال ضمير المثنى الغائب فى تركيب الاستعارة الممتدة، فلم يظهر أثر القطيعة بوصفها ماء فى تغطية المساحات المشبهة الأرض المنبسطة إلا قليلا، وقبل ذلك أدخل حرف التحقيق " إذن " فقطع اتصال فعلى (الأمور) "سارت، كشفت "، وهى التى تشى بتحقُّق المطلوب ؛ وإن لم يرغب فى تحقُّقه . ثم أدخل شبه الجملة المعترضة " كما يجب " بين الفعل والمتعلق به " عن مساحات " لتحقيق الأثر الدلالى نفسه .

وكذلك الأمر فى تخفيف أثر الاستعارة من قوله " وملء التجاويف التى بانت فى فضاء الغرفة " حيث حوَّل التركيب إلى خطاب منطقىٍّ يعلِّل المجاوزة المذكورة . ولو حذف الزيادات المشار إليها لاكتسب التعبير - فى تقديرى - كثافة أبلغ فى المشابهة، غير أن شعراء هذا الجيل ينأون عن المبالغة لتعارضها مع رغبتهم فى تمثُّل النشاط الفعلى للحياة دون تحسين ودون تقبيح يعترض مسار الجوهر الكامن للإيحاء.

والأمر فى جملته يبدو انتقالا من التعبير بالكلمة المفردة ذات الطاقة الإيحائية الكبيرة وذات القيمة التصويرية الذاتية إلى التعبير بالصورة العامة ذات الحدود العينية المادية فى قالب سردى شبه قصصى، يحتفل بالتفاصيل الهامشية، ومن ثم لا تظل الكلمة المفردة قادرة على توليد المتعة الفنية بنفسها، وبهذا المقياس تفقد جملة "يغادرانك متأبطين " قيمتها فى التعبير عن تقارب الحبيبين مادامت معزولة عن التمييز المتقدم عليها " مرة أخرى " الذى يدل على تكرار التقارب ، ولذا تدل المغادرة على تجاذب يدور ما بين الإقبال والإدبار، كما يدل الجمع بين الصديق النحيف والبنت الجميلة على مواجهة لطيفة بين الحبيبين، تؤكد حركتى التقارب والتباعد المشار إليهما فى " مرة أخرى " على هذا النحو تتسع دلالة المغادرة، كما تتسع دلالة التأبط فتشمل حقلها المفهومى إلى جانب دلالتها المعجمية(٨٩) كما فى دلالة الفعل " يخترم " فى قول المتنبى :

والهمُّ يخترم الجسيم نحافةً ويُشيب ناصية الصبىِّ فيهرمُ

فهو يشير إلى تاريخ الكلمة الثقافى المرتبط بالموت، وبخاصة لدى أبى ذؤيب الهزلى فى قوله المعروف عن الحدثان(٩٠)، أما الشاعر المعاصر فيبقى على دلالة كلماته محصورة داخل نطاقها المعجمى دون الإحالة على غيرها من المفاهيم، وليس الأمر كذلك لدى الشاعر القديم فى تصرف كلماته وفى مبنى نظم البديع، فالنشاط الأساسى للغة يعمل على إبراز علاقة الكلمة المفردة بتاريخها الثقافى وبتاريخ غيرها من الكلمات ليتم الانحراف الدلالى وتتحقق المجاوزة الشعرية (٩١) . وقد يوغل الشاعر المعاصر فى تأكيد هذا النهج باصطناع

نموذج فنى يعمد إلى اطِّراح المظهر الشكلى فى التمييز بين ما هو شعر وما هو نثر، الأمر الذى فجر القضية المسماة تداخل الأنواع (٩٢)كهذا النموذج الذى تقول فيه هدى حسين من " متعة التأمل"(٩٣)

كلُّ الأشكال متاحةٌ هنا لتكوين علاقات جديدة تثرى الاستخدام البلاغى للغة، لكننا فى النهاية، أنا وحبيبى، سنشرب القهوةَ ونتشاجرُ ، سيتأمَّلنى كثيرا موضحاً وجهة نظره المفقودة، بينما أراقب ترتيب الأشياء فى أماكنها، وأقطع الليلَ هرولةً بين البيوت والتكوينات التى بنيتُها وهدمتُها بالقطعِ الخشبيَّة لطفولةٍ انحصرَتْ فى لعبة المكعَّباتْ .

ويمثل المقطع لحظة آنية تراها الشاعرة مناسبة لوجود الصلة بينها وبين حبيبها، لكنها تدرك أن ثمة عوائق ستمنع الاستفادة من حضور اللحظة الفريدة ، وبحكم خبرتها الطويلة ترسم حالة اللحظة التالية حيث يتشاجران وتعود لعزلتها القديمة ، وبينما تتحرك الشاعرة بين لحظات الزمن المتعاقبة بغير ترتيب تستدعى سيرة حياتها المضطربة ضمن مقاطع أخرى، وهذا الاضطراب هو مغزى الحكى ونتيجة مكوناته الزمنية غير المستقرة، فماضى الذاكرة الشعرية يختلط بحاضر القص ؛ أى يمتزج فيها التأمل بآنية تشكيل القصيدة لحظة تعينها فى زمن التسجيل ثم فى زمن القراءة .

والبنية الجوهرية للنص هى التى تنسبه للشعر بما فيه من توتر فنى ناتج عن التضاد بين موقف الذات الشاعرة وحبيبها، ثم فيما يترتب على لقائهما من تعميق هوة الخلاف بغير اغتنام فرصة

التقريب بينهما، وكذلك فى بنية الإيحاء، فلا تمضى الصورة فى بناء زمنى متسلسل، وتعمد إلى تقديم إشارات بارزة لطبيعة الحالة الشعرية كما فى قولها " وأقطع الليل هرولة "، وبالتالى لم يعد الشكل وحده؛ أى التركيب المنتظم من أبيات ومن أسطر تفعيلية، هو المحدِّد لهوية المكتوب (٩٤)

وقد كان من أسباب الاتجاه إلى إسقاط الفواصل الشكلية بين الشعر والنثر اعتماد القصيدة فى نموذجها الجديد على ما يسمى حضارة الصورة (٩٥)وكذلك اتجاهها إلى الكتابية فى مقابل هجر الشفوية، أى ميلها إلى اطراح الخطابية ذات النبرة البوحية المباشرة أو السياسية أو البلاغية الميسرة (٩٦) ومع ذلك فالشكل الغالب يميل إلى الحفاظ على السطر الشعرى، وهو العلاقة الفارقة بين الشعر والنثر على النحو الذى أسسه رواد قصيدة التفعيلة . وهو اتجاه لا يقصد إلى تأكيد هوية القصيدة فى المكتوب فحسب، وإنما يعمد إلى الاستفادة من السطر الشعرى فى إبراز التوتر الفنى الناشئ عن بنية التضاد فى تركيب القصيدة . ويُعدُّ هذا الاتجاه إدراكاً متأخرا استغرق نحو نصف قرن؛ أى منذ نشأة قصيدة النثر على يد جماعة شعر فى لبنان، لضرورة الحفاظ على فارق شكلى بين الشعر وغيره، دون أن يعنى ذلك الارتداد إلى القبول بقيود الشكل المنتظم .

وبعبارة ثانية، حركة المعنى هى التى تتحكَّم فى توزيع الأسطر صعودا وهبوطا للدلالة والتصوير معاً، الأمر الذى يناسب حرص الشاعر على تتبع التفصيلات الشعرية المُرادُ تعيينُها، ومن هذا الباب تقول غادة عبد المنعم فى " امرأة " (٩٧)

امرأةٌ محرومة ترتدى ملابس ثقيلة
تُحكم الغطاءَ حولها
تُعلِّق على جدران حجرتها صورةً لامرأةٍ عاريةْ
تقولُ : حتى لا أنسى ملمسى

يشير المقطع فى جملته إلى أزمة وجودية تتمثل فى فقدان الهوية، لذلك تعد صورةُ المرأة العارية رمزاً للتعويض ولمحاولة التغلب على المضاعفات النفسية للأزمة . كذلك يعد المقطعُ إشارة لإمكانية الاحتفاظ بعلامات ضئيلة - لكنها كافية - تساعدنا فى رحلة حياتنا المضطربة . وينشأ التوتر من فعل المرأة " ترتدى ملابس ثقيلة وتحكم الغطاء " فى حين أنها تتطلع للتخلص من كل تلك القيود الملتفة حول روحها .

وقد اعتمدت الشاعرة على اختزال حطمت به السيرورة المنطقية لخط الزمن ؛ فارتداء الملابس الثقيلة يهيئ الإنسان للخروج وللالتقاء بغيره، وكان من المتوقع أن تصف الشاعرة كيف أنها غادرت حجرتها لبعض الشئون العارضة، غير أن ارتداء الملابس تحوَّل إلى طقس شعائرى تلتزم به المرأة المحرومة لتدخل فى معيَّة الجدران ، وإحكام الغطاء ليس إلا إمعاناً فى العزلة، وكان من اللازم أن يؤدى ذلك إلى إظلام كامل يملأ الحجرة، لكن صورة المرأة العارية صنعت ضوءا نفسيا يصل المرأة المحرومة بحريتها الأولى، فلا يؤثر الظلام فى تطلعها الشديد للامتلاء .

وهذه المعانى المتكاثرة لفعل المرأة تقوم على تقدير القيمة الخاصة لتجلياتها المتعارضة بغير أن يكون للمجاز فضل فى الإيحاء بشىء

منهـا إلا إذا قُـدِّر إحكامُ الغطاء كناية عن العـزلة أو عن الخـوف، ومرجع ذلك إلى السياق ، ومن ثم عند قياس هذا التركيب على حد الكناية المعروف فى البلاغة العربية " ترك التصريح بالشىء إلى مساويه فى اللزوم، لينتقل منه إلى الملزوم " (٩٨) فإن القياس يُخرج التركيبَ من الكناية، فإحكام الغطاء لا يلزم عنه العزلة أو الإحساس بالخوف ، وهكذا تعود قيمة المجاوزة إلى تمثُّل الصورة، وهو إنجاز العين الباصرة وفعلها النافذ فى فضاء الشعرية، فقد انتقلت صناعة الصورة من التخييل إلى التخيُّل (٩٩) ودخلت القصيدة فى طور الانفجار الكبير الذى يغير الأعراف التقليدية فى صناعتها.

ومع هذا الاتجاه الغالب لتبنِّى مفهوم الرؤية البصرية ثمَّة نماذجُ متكاثرة تتجه بالتصوير إلى اتخاذ لغة الأسطورة وسيلة للتعبير ، وفى هذه الحالة تبرز المجاوزة بتركيبها المألوف ويرتفع الإحساس بالإيقاع، كما تأخذ الدلالة سمتاً عاماً غير متعين فى أدوات شخصية، لذا تُعَدُّ هذه النماذج فى جوهرها امتدادا للنماذج المماثلة لدى شعراء السبعينيات، كما فى قول عادل جلال من " فتنة الطريق " (١٠٠)

جلستُ بقارعة الطريقْ
أعدُّ هزائمى
نصراً فنصرا
فيضحك المارُّ منى
وحين يستدير عنى
يتثنَّى ليعدَّهم

صمتاً

فصمتا

فالشاعر عبر عن أحد مواقفه الشخصية إذ يتأمل فى مسيرة حياته، ويراها هزائم علي غير ما كان يرجو من نصر . والموقف فى جملته مشبع بروح السخرية من طرائق فهمنا للعالم، ومما كنا نظنه حقاً، وتبرز هذه الروح خاصة فى التضاد بين الهزائم والنصر وفى مسلك المار المجهول " فيضحك .. يتثنى " كناية عن السخرية المرَّة . كما تبرز الروح نفسها فى الاستعارة التى تجعل الهزائم كمًّا يقبل الإحصاء. وكذلك تبرز هذه الروح فى اتفاق قافية الأسطر المتمثلة فى ألف الإطلاق " نصرا ـ صمتا " وفى النون المشددة المكسورة الدالة على هوية المتكلم " منى ـ عنى "، وهذا التوجه يظهر أيضاً فى خطاب عماد غزالى للغة الشعر كاشفا عن حيرته فى كيفية التعامل معها، يقول(١٠١)

انهمرى أيَّتها الأحرفُ اللدنةْ

أيَّتها الخطوطُ العاهرةْ

التى لا يستقر لها خصرٌ

ولا يثبتُ نهدْ

هناك ...

من أقاصى الروحْ

تأتى الومضاتُ المحمَّلة بالمعانى

ولا تبرق إلا لحظةً ،

حتى تنهمرَ نصالُكْ

فالشاعر يستمطر لغة الشعر ويدعوها لأن تساعده فى تسجيل ما يرد على خاطره من ومضات غامضة، ولا ريب أن السبب فى ضراعة الشاعر يعود لمراوغة أداة التعبير، وهو يقرنها على نحو مباشر بتجربته فى دنيا النساء . ومن ثم تبدو اللغة فى هيئة اللعوب التى تُعجز شاعرها بتحولاتها المتسارعة، فى حين يحاول الشاعر المُرهَقُ أن يستغرق فى صفاء الروح حتى يصل بتلك المراوغة إلى حال واضحة ترضيه .

وقد اعتمد الشاعر فى إبراز هذه المعانى على التشبيه الأساسى للغة الشعر بالفتاة اللعوب من خلال الاستعارة الماثلة فى النداء "أيتها الأحرف" وفى الاستعارة " الخطوط العاهرة، لا يستقر لها خصر، لا يثبت لها نهد " بينما برز الإيقاع على خلفية تكرار المركب النحوى " انهمرى أيتها الأحرف، أيتها الخطوط / لا يستقر لها خصر، ولا يثبت نهد " ومعنى ذلك أن الإفادة من النظم ومن الدلالات البلاغية المصاحبة كانت العامل الأول فى رسم صورة الذات الشاعرة فى النموذجين السابقين، سواء كانت ذاتاً محطمة كما فى قول عادل جلال السالف، أم كانت ذاتا متهيجة تتطلع للحظة تحقق إبداعى مرهف على النحو الذى مثّله قول عماد غزالى . من جهة أخرى تبرز لغة الأسطورة حين يعمد الشاعر إلى تشتيت مركز الدلالة بعيدا عن استصفاء صورة جامعة كالتى صنعها عماد غزالى للغة الشعر، ومن ذلك قول محمود قرنى فى " خرائب"(١٠٢) :

قلتُ : أصنعُ للجحيم فزّاعةً

ولحبيبتى مخدة

أنادى فاكهة الآبار الجانبية
وأخرجُ عاريا لبرج المياه
إنَّها خلوة أوارى فى كنفها عوائى
وأهيل الأحقادَ - بقسوةٍ -
على ضمادات القتلى
عندما نام الصياد هادئاً
وقد دهمته الفريسة

والأمر اللافت فى هذا القول أن منطوق الصورة يقترب بمفهوم العالم من مثيله لدى شعراء السبعينات، بل إن الشاعر يضع لقصيدته عنوانا يثبت تلك الصلة "خرائب" غير أن التأمل يُفصح عن فرق جوهرى بين المسلكين، فشاعر السبعينيات يتخذ من هدم العالم وسيلة لبنائه بإعادة تشكيل مفرداته، أما شاعر التسعينيات فيكتفى بالهدم دون بناء. والسبب يرجع إلى اهتمامه بتمثيل إحساسه فى هذا العالم بغير ارتباط بفلسفة معينة تشكل رؤيته العامة .

ومع اتكاء الصورة على مفردات مادية محددة " فزَّاعة، مخدة، فاكهة الآبار " إلا أنها لا تدل على مقصد الذات الباطنى، وتحصر دلالاتها فى الإشارة إلى طبيعة أفعال الذات الشاعرة، وهى فى جملتها ذات علاقة بالاضطراب على النحو الذى يبرز فى تعليل الشاعر " إنها خلوة أوارى فى كنفها عوائى " ثم يتأكد هذا الإحساس حين يُخفق الشاعرُ فى بلوغ مسعاه، وتدهم الصيادَ فريستُه .

والقول فى جملته صورة رمزية للصراع بين الرغبات والنتائج، ومع الإيغال فى تقريب مفرداته بالمشابهة توشك الدلالة أن تغمض،

وتضيع المعالم الحسية لحدود الفضاء الدلالى . ويبدو أن ثمة تدويراً يعمد إليه الشاعر لتلتف الصورة على نفسها، كما فى قصيدة ناصر فرغلى " بانت سعاد واحتمالات أخرى " حيث يقول (١٠٣):

يخرج الشاعر من حجرته قليلا . كانت مصابيح الليل تنسلُّ فى قفاطين زرقاء وتمشى فوق الطنُّب الحجريَّة . تهتزُّ على إيقاع القادم فى قطر الميزاب فع لن فع لن فع لن . يقضى الشاعر حاجته اللاشعرية فع لن فع لن فع لُ.. ها هو يُحكم إغلاق الصنابير ويكسرُ الإيقاع، ولكن ... يا كيف احتفظَتْ به كائنات الضوء الليلية . ظلَّت تدخل راقصةً من أوَّل الممشى وعند نهايته تلمُّ قفاطينها الزرقَ على سرِّها كنسرٍ ثمَّ تخرجُ راقصةً من كُوَى تعرفُها .

فى هذا المقطع يتحدث الشاعر أيضا عن علاقته بالتجربة الشعرية، لكنه فى هذه المرة يتخذ من السرد القصصى وسيلة للتصوير، وارتفاع درجة المجاوزة وعدم قابلية الدلالة للخضوع التام لمبدأ القص هو الذى يحفظ القول فى حدود الشعر . ومن كيفية استقبال الشاعر لرغبته فى كتابة القصيدة يبرز التوتر ؛ فهو - كما يصرح - يعمد إلى " كسر الإيقاع " فى حين تجذبه القواعد التقليدية لخطوطها المستقيمة . وبين الشد والجذب تظل " كائنات الضوء الليلية " أو المعانى تتراقص أمام مخيلة الشاعر وتدفعه لتتبع تجلياتها المتباينة .

فى ضوء هذا المعنى يرسم المقطع صورة ذات مفتونة بالكلمة الشاعرة، ترغب فى التعبير عن حقيقة نفسها، بينما تشتد القصيدة بفتنتها على مخيلته، وتمنعه من القدرة على تمثل حلقاتها . وقد بدا

أن الشاعر يعتمد فى تصويره على إبراز القصيدة فى هيئة مصابيح الليل المنسلة كما ينسل رجال الدين فى قفاطينهم الزرقاء على إيقاع خطوهم المنتظم، وبعد أن يشير إلى أثر ذلك فى نفسه وإلى محاولة الإفلات من حصارها المتتابع يعود إلى الإقرار بانتصار لغة الشعر "المصابيح" حيث تدخل وتخرج راقصة بطرق سرية، تعرفها وحدها،

ولا ريب أن اتكاء لغة هذه النماذج على الصورة البلاغية المباشرة يجعلها أقرب إلى نموذج الشعر القديم، ويدفع عنها شبهة النثرية، وبخاصة عندما تتكرر الإشارة فى هذه القصائد إلى تجارب الشعر القديم، على النحو الذى تمثله العناوين المختارة لها، كما فى قول عماد غزالى متمثلا موقف امرئ القيس فى قصيدته "كموج البحر" يقول (١٠٤)

ربابات هذا الليلْ
تفتح لى سراديب الجنون
أنا العاشقُ البدوىّ
عقرتُ البعيرَ،
لأنحت فلكاً
أو أشكِّل طائرةً
إلى أين أسرج نفسى
فى الهدأة المظلمة ؟
عويلُ كلبى
خنجرٌ
وقِرى الأضيافِ

يتبَعُنى

فالشاعر يعبر عن حيرته مستفيدا من سيرة الشاعر القديم، ويلخص فى لمحة موجزة أزمته النفسية " عويل كلبى خنجر، وقرى الأضياف يتبعنى .." والاستفهام المتقدم " إلى أين أُسرج نفسى ...؟" يعمق هذا الإحساس بوطأة المسئولية تجاه المجتمع، بينما ترغب الذات الشاعرة فى الانفراد بذاتها، وتأمل أن تتاح لها الفرصةُ كى تحقق أمنياتها الخاصة بعيدا عن الجماعة . ومثل هذه النماذج يعتمد فى بنيته الإيقاعية على الصلة النفسية بين نصها ونص الشاعر القديم ، وبعبارة أخرى تمثل القصيدة التقليدية جزء الوتد فى التفعيلة، وتأتى القصيدة المحدثة لتمثل جزء السبب المتغير ملوِّنا المعنى بحركاته العنيفة .

وفى داخل هذه الحركة يبدو الإيقاع منطلقا، لا تقيِّده العلامات الصوتية المألوفة، وقد يكون ملتزما بإبراز تلك العلامات فى المركبين النحوى والصوتى سواء بسواء ، ولا يؤثر فى هذا التقدير كون القصيدة موزونة على أحد التفعيلات المعروفة أو غير موزونة، فشاعر التسعينيات فى كل الأحوال يعمد إلى إطلاق قصيدته من قيود النموذج القديم، حتى لو كان منجذبا إليه فى تركيب قصيدته، كهذا النموذج لعبد الله السمطى فى " لو " من قصيدته " على زجاج مهشم .. المخيلة حافية "، يقول : (١٠٥)

لو أنَّنى
أسوسُ بطناً أو قبيلةْ
لو أنَّنى حصاةً

بين يدى خميلةْ
لو أنَّنى - ساعة أن أصحو -
تقطفنى آنسةٌ جميلةْ
لو أنَّنى - لحظةَ أنْ أغفو -
أجيبُ عن زنزانةٍ
بحيلةْ
لو أنَّنى ..
كنتُ تركت ما تبقَّى من جنونى
فى نهارٍ شاردٍ
ورحتُ أحدو عتمتى
فى شفةِ الوسيلةْ .

والشاعر يعتمد فى بناء قصيدته على تكرار المركب النحوى، وعلى ما ينتج عنه من تشبيهات ترسم صورة لذات متولِّعة، تتطلع إلى تغيير قدرها ؛ وإن تمتعت بحسٍّ رومانسىٍّ كبير، يجعلها ترى نفسها فى مكونات الطبيعة المألوفة " حصاة، زهرة " الأمر الذى يوفر للمركب فى جملته غنائية لافتة، تبرز فى قافية اللام الموصولة بالتاء المربوطة الساكنة بالتوازى مع مركب الشرط الممتنع فى " لو " .

والشاعر بإشارته الواضحة للصحراء العربية " بطنا أو قبيلة " يُكسب النظم إيقاعاً نفسياً ناعماً، يؤكده تمثل موقف مجنون بنى عامر فى جواب الشرط " كنت تركت ما تبقى من جنونى " . ولا ريب أن مثل هذا التركيب يعطى للقصيدة فرصة قوية لأنْ يقبلها القارئ ولأنْ يَعُدَّها امتداداً للشعر العربى فى مسيرته التاريخية الطويلة .

هوامش الفصل الرابع

١- " المختار من شعر بدر شاكر السياب " إعداد و تقديم سعدى يوسف طبعة خاصة من دار المدى للثقافة و النشر بدمشق، مكتبة الأسرة، القاهرة ١٩٩٨، ص ,١٣٠

٢- " قمر شيراز " الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ,٢٧

٣- " الأعمال الكاملة " ص ١٤٧ .

٤- "عمر من الوهم الجميل " مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة ٦٩، القاهرة، ٢٠٠٠ ص ٢٦ .

٥- " أربع حركات " كتاب الثقافة الجديدة ٣٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٦ ص ٣٣٧ .

٦- " كائنات مملكة الليل " أخبار اليوم، بدون، ص ٤٠ .

٧- " الأعمال الكاملة " ص ٣٨١ .

٨- "الأعمال الكاملة " مج الأول، ص،٢٦٠ .

٩ -الأعمال الكاملة " ص ١٨٩ .

١٠- "تجربتى الشعرية " منشورات نزار قباني، بيروت ١٩٦، ص ٣٥ .

١١- انظر مصطفى ناصف " الصور الأدبية "، دار الأندلس، بيروت بدون، ص ١٩٨ و١٩٩ .

١٢- "المختار من شعر بدر شاكر السياب " ص ١٢٨ .

١٣- انظر محمد فتوح أحمد " الرمز و الرمزية فى الشعر المعاصر " ط ٣ دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤ , ص ٢٩٠ وما بعدها، و مختار على أبو غالى " الأسطورة المحورية فى الشعر العربى المعاصر" الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ , ص ٧٣ وما بعدها

١٤- "- يغير ألوانه البحر " ص ١٣١ .

١٥- راجع " الرمز و الرمزية " ص ٢٠٢ و ما بعدها .

١٦- انظر عز الدين إسماعيل " الشعر العربي المعاصر " ص ١١٣ و ما بعدها، و محمود أمين العالم " الشعر المصري الحديث " ص ١٣١ .
١٧- "الأعمال الكاملة " مج الأول، ط الثانية عشر، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧, ص ٦١٨ .
١٨ - "السفر في أنهار الظمأ " الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٧٩، ص ,٦٢
١٩ - " التراجيديا الإنسانية " ص ٣٢ .
٢٠ - "الأعمال الكاملة " ص٢٨٨ .
٢١ - راجع محمد مفتاح " تحليل الخطاب الشعري " ط ٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٦ , ص ٨١ و ما بعدها، ومصطفى ناصف " اللغة بين البلاغة و الأسلوبية " كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ٥٣، المملكة العربية السعودية ١٩٨٩ .
٢٢ - "مرثية للعمر الجميل " ص ٦٧، ٦٨.
٢٣ - احتفاليات المومياء المتوحشة " الأولى، دار سينا للطباعة و النشر، القاهرة، ١٩٩٤ ص ٣٧ .
٢٤ - ورد في ختام القصيدة، السابق ص ٥٣ " محرقة لاظوغلي " - سادس أذان للفجر الموافق ١٩٩١/٣/٧ رملة الأنجب، القاهرة ١٩٩٣/٦/١٤ إشارة إلى تاريخ كتابة القصيدة، و هو يوافق تاريخ حرب الخليج الثانية التي كان للشاعر موقف معارض منها ثم يذكر الشاعر إشارات أخرى للترتيلة الكنسية Ave Mariaو للجأ العامرية في بغداد
٢٥ - "الأعمال الكاملة " مج الأول، دار العودة، بيروت، بدون، ص ٤٣٥ .
٢٦ - راجع عز الدين إسماعيل " الشعر العربي المعاصر " ص ٩٤ و ما بعدها، و غالي شكري " شعرنا الحديث إلى أين " ص ٤٦ .
٢٧ - راجع سلمى الخضراء الجيوسي " بنية القصيدة العربية عبر القرون " ص ١٩ وما بعدها .
٢٨ - راجع شكري عياد " موسيقى الشعر العربي " أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، بدون، ص ٥٣ وما بعدها، وعلي يونس " نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي " الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ١٧ وما بعدها .

٢٩ – راجع سيد البحراوى " الإيقاع فى شعر السياب " نواره للترجمة والنشر، ١٩٩٦ ص ٢٣ .

٣٠ – " أشجار الأسمنت " مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٨٩ , ص ٤٩ .

٣١ – السابق، الصفحة نفسها .

٣٢ – " أنهار الملح " دار الكتاب العربى للطباعة و النشر، القاهرة ١٩٦٨ ص ٥٤ .

٣٣ – انظر" سيكولوجية الشعر و مقالات أخرى " كتابات نقدية ٩٨، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ٢٠٠٠، ص ٩٥ و ما بعدها .

٣٤ – راجع على يونس " النقد الأدبى و قضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد " الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص ١٤١، و عز الدين إسماعيل " الشعر العربى المعاصر "، سابق ص ٥٩، و ص ٩٨ وما بعدها .

٣٥ – "الأعمال الكاملة " ص ٤٦٩ .

٣٦ – راجع على يونس "النقد الأدبى و قضايا الشكل الموسيقى" سابق ص ٥٠ وما بعدها .

٣٧ – انظر فى صلة البديع بالإيقاع جميل عبد المجيد " البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية " الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ , ص ٧٥ و ما بعدها . و انظر دراسة تطبيقية لذلك محمد عبد المطلب " بناء الأسلوب فى شعر الحداثة – التكوين البديعى " القاهرة، ١٩٩٨ , ص ٣٧٢ و ما بعدها . وراجع منهاج البلغاء، ص ٦٣ .

٣٨ – انظر سيد البحراوى " الإيقاع فى شعر السياب " ص ٣٢، ٣٣.

٣٩ - قمر شيراز " الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤ , ص ٥٩ .

٤٠ – " بناء الأسلوب فى شعر الحداثة " ص ٣٧٢ .

٤١ – راجع " الإيقاع فى شعر السياب " ص ٣٤ .

٤٢ – إبداع، ع ؟ .

٤٣– راجع على سبيل المثال حمادى صمود " الشعر وصفة الشعر فى التراث " فصول، مج السادس، العدد الأول، أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر – ١٩٨٥، ص ٧٧ .

٤٤- أغنية خارج السرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ , ص ٤٦، ٤٧

٤٥ - راجع شرح ابن عقيل على الألفية، مج الثاني، الجزء الرابع ,ص ٣٧ و ما بعدها، و فى بناء الجملة العربية، ص ٢٨٤ .

٤٦ - راجع شرح بن عقيل على الألفية مج الثاني، ج الثالث، ص٢٢٦، ٢٢٧.

٤٧ - راجع دلائل الإعجاز، ص٤٣١ .

٤٨ - راجع المصباح فى المعاني والبيان والبديع، ص ١٥٥ .

٤٩ - قصائد للبعيد البعيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨ , ص٤٦ .

٥٠ - انظر ديوانه " أشجار الأسمنت " مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٨٩, ص ٤٤ .

٥١ - قصائد للبعيد البعيد، ص ٤٧ .

٥٢ - السابق، ص ٤٦ .

٥٣ - "أحوال تلك السيدة " كتاب الثقافة الجديدة ,الهيئة العامة لقصور الثقافة، بدون، ص ٨٧ ٨٨ .

٥٤ - " القصائد المختارة " الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ , ص ,٨٣

٥٥ - مريد البرغوثى " القصائد المختارة " ص ٨٣ .

٥٦ - " أثر العابر " مختارات شعرية، شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٥٥ .

٥٧ - " أثر العابر " ص ٥٦ .

٥٨ - " بعض الوقت لدهشة صغيرة " أصوات أدبية ٥١ الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر ,١٩٩٣ ص ٣٧ .

٥٩ - " بعض الوقت لدهشة صغيرة " ص ٣٧، ٣٨، ٣٩ .

٦٠- "شمس الرخام " الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ ص ٣٢ .

٦١ - انظر" تقابلات الحداثة " ص ٣٣٥ وما بعدها .

٦٢ - " سورة مريم " آية ١٨،١٩.

٦٣- "الديوان" تحقيق عبد الخالق محمود، ط١، دار المعارف ١٩٨٤، ص٤٥ وما بعدها

٦٤ - " معلقة بشص " أصوات أدبية ٢٣٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو ١٩٩٨، ص٦١ .

٦٥ - يتضمن الديوان ثلاث قصائد طويلة، إحداها - وهى التى يتخذ منها

الديوان عنوانه - من ص ٤٧ إلى ص ٧٠، وكل قصيدة مبنية على عدد كبير من المقاطع يستقل كلٌ منها بصفحة خاصة من الديوان

٦٦ - انظر على سبيل المثال قوله " فاجأته بأنها أقلعت عن التدخين والقهوة " السابق ،ص ٦٣ .

٦٧ - " حياة عادية " أصوات أدبية ٣٠٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ٢٠٠٠، ص ٤٥ .

٦٨ - راجع " النص المشكل " ص ١٦٨ و ما بعدها .

٦٩ - راجع " انكسار النموذجين الرومنسي و الواقعي في الشعر " ص ٦٣، و"الحداثة أخت التسامح " ص ١٠،١١ .

٧٠ - أنا بهاء الجسد و اكتمالات الدائرة " ص ١٢٧ .

٧١ - أعني قول أبي تمام المعروف:

" رقّت حواشي الدهر فهي تَمَرْمَرُ وغدا الثرى في حليه يتكسّرُ "

" الديوان بشرح الخطيب التبريزي " تحقيق محمد عبده عزام، مج الثاني، ط الرابعة، دار المعارف، بدون، ص ١٩١.

٧٢ - كما في قوله تعالى " فكلاً أخذنا بذنبه فمنهم من أرسلنا عليه حاصباً و منهم من أخذته الصيحة ومنهم من خسفنا به الأرض و منهم من أغرقنا وما كان الله ليظلمهم ولكن كانوا أنفسهم يظلمون " الكهف، آية ٤٠ .

٧٣ - " هذا دمي و هذا قرنفلي " أصوات أدبية ٢٣٤. الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨ , ص ٩٧ .

٧٤ - " أحاديث جانبية " الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١ , ص ٨٥ .

٧٥ - " سورة النور " آية ٣٥ .

٧٦ - " آل عمران " آية ٤٣ .

٧٧ - " أثر العابر "ص ١٧٦ .

٧٨ - " أنا بهاء الجسد و اكتمالات الدائرة " ص ١٤٦.

٧٩ - راجع تعليق حلمي سالم على موقف المجتمع من قصيدة عبد المنعم رمضان " أنت الوشم الباقي " في " الحداثة أخت التسامح " سابق، ص ١٢ و ما بعدها .

٨٠ - " سورة الطارق " ، آية ١٦ .

٨١ – "حيطان بيضاء" إبداعات ١٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أول يوليو ١٩٩٦ ص ١٦

٨٢ – انظر " النص المشكل " ص ١٦٩ .

٨٣ – " سيد العالم" كتابات جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون، ص ٢٩ .

٨٤ – " بالقرب من جسدى " إبداعات ٢٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر ١٩٩٦، ص ٥٩ .

٨٥ – " الديوان " بتحقيق إبراهيم الإبيارى، تحرير محمد عنانى، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١، ص ٥٣ .

٨٦ – " مجرد إشارات " سما للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٨٨ .

٨٧ – " تفاصيل وتفاصيل أخرى" أصوات أدبية ٢١٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧ ص٣١

٨٨ – " كائنات تتهيأ للنوم " ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٣٥

٨٩ – الحقول المفهومية هى " التسميات المختلفة التى تنطبق على مفهوم معين أو على منظومة من المفاهيم ترتبط ببعضها البعض " ريمون طحان ودينيز بيطار " فنون التقعيد وعلوم الألسنية –٤ / ٥ دار الكتاب اللبنانى، بيروت، بدون، ص ١٩٦ . والأصل فى ذلك أن " كل وحدة قاموسية تعبر عن مفهوم . أو تتطابق مع مفهوم " محمود جاد الرب " علم الدلالة – دراسة فى المعنى والمنهج " عامر للطباعة والنشر، المنصورة، ١٩٩١، ص ١١٧ . أما الحقول الدلالية فهى " الحقائق اللغوية التى توجد بين الكلمات المفردة ومجموع الثروة اللفظية التى لها اشتراك مع الكلمة فى حالة سنكروتية بوصفها مجموع الأجزاء " محمود جاد الرب " علم الدلالة " ص ١٣٨ .

٩٠ – وذلك قوله " سبقوا هوىَّ وأعنقوا لهواهمُ فتُخرِّموا ولكل جنب مصرعُ " المفضليات، ١٢٦.

وانظر تحليلا موسعاً لهذه النقطة فى مصطفى ناصف " صوت الشاعر القديم " الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص ١٢٤ وما بعدها .

٩١ – راجع مصطفى ناصف " اللغة بين البلاغة والأسلوبية " كتاب النادى الأدبى بجدة ٥٣، المملكة العربية السعودية، يناير ١٩٨٩، ص ٤٨٩ وما

بعدها .
٩٢ - راجع بول شاوول " مقدمة فى قصيدة النثر العربية " فصول، مج السادس عشر، ع الأول، صيف ١٩٩٧، ص ١٤٧ وصلاح السروى " تحطيم الشكل - خلق الشكل " سابق، ص ١٣٤
٩٣ - " ليكن " الكتاب الأول، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦، ص٤٢ .
٩٤ - راجع فخرى صالح " قصيدة النثر العربية - الإطار النظرى والنماذج الجديدة " فصول مج السادس عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧، ص ١٦٨
٩٥ -انظر جابر عصفور " حضارة الصورة " الثقافة الجديدة " العدد ٩٨، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٦، ص ٦ وما بعدها، وراجع عبد السلام المسدى " شعرنا العربى المعاصر والزمن المضاد " فصول " المج السادس عشر، سابق، ص ٢٦ .
٩٦ - انظر بوول شاوول " مقدمة فى قصيدة النثر العربية " ص ١٥٨، ص١٥٩.
٩٧ - " أنا " الكتاب الأول، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧، ص ٤١ .
٩٨ - بدر الدين بن مالك " المصباح فى المعانى والبيان والبديع " سابق، ص ١٤٦ .
٩٩ - انظر عبد السلام المسدى " شعرنا العربى المعاصر والزمن المضاد " سابق، ص ١٩
١٠٠- " كتاب الطريق والفتن عن الأرض والدم " الأولى، ١٩٩٧، ص ٥٦
١٠١- " فضاءات أخرى للطائر الضليل " الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ٤٧
١٠٢- "حمامات الإنشاد " أصوات أدبية ١٤٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٨ يناير ١٩٩٦، ص ٥٣ .
١٠٣- "رومنطيقا " كتاب الأربعائيون، الأولى، إسكندرية، سبتمبر ١٩٩٦، ص٨١.
١٠٤- " فضاءات أخرى للطائر الضليل " ص ٢٥ .
١٠٥- " فضاء المراثى " الأولى، شرقيات، ١٩٩٧، ص ٦٦، ص ٦٧ .

الخاتمـة

مضت هذه الدراسة فى طريقين، الأول يتابع تحولات مفهوم الشعر وأثره فى تجليات القصيدة العربية المعاصرة، والثانى يحلل أدوات التشكيل الفنى فيها ، ومن البدهى أن المفهوم والأدوات كليهما مارس تأثيراً متبادلا يصب فى الصياغة النهائية للقصيدة العربية ، ومن البداية سوف نلحظ أن الثورة الأساسية فى مفهوم الشعر تجلت فى زحزحة المكونات الرئيسة لتشكيل القصيدة عن موقعها المعروف، فأصبح اللفظ أكثر حرية فى الاقتران بدلالات مبتكرة خارج حده المعجمى .

ومن ثم فقد هذا اللفظ طبيعته السحرية فى الإشارة لتصورات ذهنية بعينها لدى الجماعة اللغوية . وفى المقابل عوض الشاعر الحداثى الفراغ الحادث فى مدلول اللفظ بإعادة تأسيس محموله الإشارى داخل السياق النصى (القصيدة) ؛ وإن ظل المدلول

الجديد متصلاً بأصله المعروف فى المعجم، على النحو الذى رأيناه فى إعادة تعريف مفاهيم كالنبل والحب والحرية فى قصيدة الخمسينيات والستينيات، ثم أعاد شاعر الحداثة فى مرحلة السبعينات ترسيم هذه العلاقة بين الأصل المعجمى والتعريف الجديد للفظ بإبعاد الأصل المعجمى جملة من صورة اللفظ والاكتفاء بتأسيسه الجديد داخل السياق النصى .

ثم عاد مرة أخرى وفى المرحلة الأخيرة – الثمانينات والتسعينات – ليخلِّص هذا اللفظ من أى أثر أيديولوجى سابق . وبالتالى تخلى عن محموله المجازى، واكتفى بوظيفته الإشارية المباشرة، مع ميل إلى الاقتراب بهذه الإشارة من استعمالها الدارج، أو بالأحرى من تصورها المحدث لدى الجماعة اللغوية، أما المعانى التى كانت مطروحة فى الطريق ؛ أى ترتبط بنموذج مثالى لأفقها الدلالى، فقد تحررت من هذا النموذج الثابت وتحولت إلى حدس يتحرك وفق الاستجابات الانفعالية للشاعر لحظة الإنشاء ، غير أن هذه الاستجابة ظلت مرهونة بالتصور الجديد لمفاهيم الألفاظ عند شعراء الخمسينيات والستينيات، حتى تحقق المقصد من إعادة ترسيم الحدود الدلالية لمفهوم اللفظ، ثم تحولت هذه العلاقة بين المعنى / اللفظ ليكون اللفظ هو المركز الذى يحرك المعنى فى السبعينيات . وبعبارة ثانية، لم يعد المعنى هو الذى يوجه اختيار اللفظ، بل إن اللفظ هو الذى يحدد بإيحاءاته تشكيل المعنى . ومن ثم انتقلت صورة العالم من طبيعتها المفتوحة إلى طبيعة مغلقة، يمثل فيها عالم اللغة عالماً موازياً للواقع.

أما المرحلة الأخيرة فقد مضت أبعد بهذا الحدس، فلم يعد مرتبطاً بالتصور الذهنى عن العالم، وإنما العالم هو ما تحدده الصور البصرية التى تلتقطها العين فى لحظة بعينها ، وهذا يفسر اتجاه الألفاظ فى هذه المرحلة إلى تمثيل حركة الواقع وليس معانيه . أما المعانى أو الأفق الدلالى فهو حركة وسيطة تنشأ فى الاستجابة الجمالية للقارئ . وبعبارة أوضح انتقلت المعانى من كونها معروفة أو محتملة نصل إليها بالحدس إلى كونها لحظات بصرية تتشكل وتنحل فى لحظة واحدة، أى يعاد صنعها فى قفزات وفى اتجاهات شتى دونما تدخل من التشكيل اللغوى المعروف لدى الجماعة اللغوية .

وهذا الموقف الجديد من اللفظ / المعنى والعلاقة بينهما استتبع بدوره تغير مفهوم الخيال . والبداية تأتى من وظيفة الخيال نفسه، فقد كان النموذج التقليدى للقصيدة العربية يعمل على تقريب المعانى أو توضيحها فى إطار مبدأ التحسين والتقبيح الذى يحكم الحس الأخلاقى لدى الشاعر القديم . شاعر الحداثة فقد نقل هذه الوظيفة من قصد التخيل ؛ أى صناعة تصوُّر ذهنى للأبعاد الأخلاقية والفنية لدلالات القصيدة، نقله إلى التخييل، أى إعادة بناء دلالات الصور الذهنية فى نفس المتلقى . وبتفصيل أكثر نجد أن الخيال فى بداية ظهور قصيدة الحداثة قد تحرر من مبدأ المحاكاة، أى التقيد بما يقره الواقع والمنطق السائد لدى الجماعة اللغوية . وبالتالى سمح التحرر من فكرة تمثيل الواقع، سمح بدخول الألفاظ والمعانى المرتبطة بها إلى منطق النشاط الحر . وعلى سبيل المثال أصبح الحب – على النحو الذى تجسده قصيدة صلاح عبد الصبور – هو الإحساس

بقيمة الحرية الإنسانية، وبحق الإنسان فى الوجود وفق هذه القيمة وشروطها المائزة . كما أصبحت الكلمة لدى أحمد حجازى والبياتى وغيرهما رمزاً للتعبير عن هذا الحق المطلق فى الحرية ، وهكذا لولا مبدأ النشاط الحر للغة بمكوناتها لفظاً ودلالة وتصويراً لما استطاع شعراء الحداثة التوصل إلى هذه المعانى أو التعبير عنها وتقريرها فى نفوسنا .

وفى المقابل شملت هذه الحرية مفهوم الإيقاع، فلم يعد هو الوزن المقفى، وإنما هو فى هذا الفهم الجديد لون من التنظيم الصوتى المصاحب لمقتضيات الدلالة، على النحو الذى سجله النقاد تحت اصطلاح " الدفقة الشعرية " تعبيراً عن هذا التحول لطبيعة الإيقاع، وقد ظهر بالدليل أن الإيقاع أوسع معنى من مفهومى الوزن والقافية، وأنه يحمل فى نفسه إمكانيات أخرى كثيرة للتنظيم الصوتى لتركيب الجملة، كالتناظر بين مركبات الجملة والإيقاع الصرفى للفظ المفرد . بل إن معنى التنظيم توسع ليشمل التحرك النفسى للدلالة وللتصوير . ويبرز هذا خاصة فى المرحلة الأخيرة من القصيدة العربية حيث باتت تعتمد على تنظيم الصور وترسيمها وفق ترتيب يظهر به إيقاعها الخفى . وحتى قصيدة التفعيلة التى يعرف عنها أنها أكثر التصاقاً بمبدأ التنظيم الصوتى فى ظل وجود تفعيلة متكررة وقافية متراوحة، فإن هذه القصيدة عمدت بوسائلها (الإيقاعية) الموازية إلى إخفاء الجرس الصوتى وإلى توظيفه فى إبراز العلاقة العضوية بين مكونات النص الشعرى . وقد وصل الأمر إلى حد إخفاء وجود التفعيلة نفسها، فبات كثير من النقاد والقراء ينظرون إلى بعض

نماذجها بوصفها شعراً يخلو من الوزن والقافية، أو ما شاع تسميته (قصيدة نثر) . وأصحاب هذا الموقف معذورون فى توجههم ،لأن براعة الشاعر فى تضفير المكون الصوتى مع غيره من المكونات هى التى أدت إلى الإيهام بخلو القصيدة من أى تنظيم محتمل .

وما ذكرته إجمالاً يمثل الموقف النظرى من تحول مفهوم الشعر وعلاقاته بمكوناته التشكيل الفنى للقصيدة . وهو ما يدل على خلاصة النتائج التى خصصت لها الباب الأول من الدراسة . أما نتائج الباب الثانى المختص بدراسة تحول أدوات التشكيل الفنى، فهى تمضى فى خطين متوازيين، خط التركيب اللغوى وبناء الجملة، وخط تشكيل الصورة أو المجاوزة فى قصيدة الحداثة . وكلاهما مختلط بصاحبه، ومؤثر فى بنيته، الأمر الذى يجعل الفصل بينهما صعباً إلى حد ما . لكننا بإيجاز نستطيع أن نلحظ تحول التركيب اللغوى إلى العناية بالتنظيم المتوازن بين عناصره، بمعنى أن الشاعر حريص على صناعة وحدات متناظرة داخل القصيدة . وذلك للتحكم فى إيقاع الدلالة بإبراز الفروق بين وحدتين أو الوحدات المتناظرة من جهة، وللسماح بنشاط حر مواز يمتد بالتركيب وفق إيقاع المعنى من الناحية المقابلة . وقد نتج عن هذا المسلك – دون عمد غالباً – تعويض بارز لإخفاء ثم اختفاء الإيقاع الصوتى للتفعيلة وللقافية مجتمعين .

لكنه أيضاً – وهذا هو الأهم – يسمح بتحول التركيب اللغوى من مساحة دلالية محدودة – محكومة بوحدة البيت – إلى مساحة ممتدة، تتعالق فيها الأسطر الشعرية. وبهذا التحول لا نستطيع تبديل

مواضع الأسطر أو التراكيب، أو حذفها و تعديلها على النحو الذى كان ممكناً فى القصيدة العربية الكلاسيكية، ومن هنا يظهر الفرق بين النموذجين، فالتنظيم الإيقاعى بين التراكيب أو التناظر بين وحدات الجملة كان معروفاً فى بناء قصيدة العربية القديمة، بل إنه وصل فى نهاية رحلته إلى إنتاج مذهب البديع المعروف فى الصناعة الشعرية، لكنه ظل محكوماً بمبدأ وحدة البيت، المبدأ الذى ينعكس عملياً فى الاحتفاظ باستقلال كل بيت عن سابقه ولاحقه، ومن ثم كان يمكن أن نقدم بعض الأبيات أو نؤخرها بحسب رؤية الناقد أو رؤية الشاعر عند مراجعة عمله، ومن هذا المسلك ظهرت العناية بتصنيف الأبيات إلى (أبلغ بيت)، أو إمكان اتخاذ بعضها نموذجاً للحكمة العالية . ولا حاجة بنا إلى تدليل، يكفى أن نذكر موقف العقاد فى التاريخ الحديث من شعر شوقى، حيث زعم أنه يفتقر إلى الوحدة العضوية بسبب قابلية الأبيات للاستقلال والتقديم والتأخير أو الحذف أو الإضافة وفق رؤى مغايرة(١) والتاريخ نفسه يؤكد هذا المنحى حيث يذكر أن مراحل إنتاج بعض هذه القصائد يتأخر عن الأبيات التى ترد لاحقاً(٢) ، ولا معنى لهذا إلا أن صناعة القصيدة لا ترتبط بحدس الشاعر وإنما هى رهن بقدرته على تمثل النموذج المثالى فى معنى كل بيت على حدة، وبالعودة إلى قصيدة الحداثة، سنجد أن فى المرحلة التالية لقصيدة الخمسينيات والستينيات تاكد هذا المنحى بعمد الشاعر إلى بسط مكونات جملته لا إلى إيجازها، ووصل الأمر إلى الاعتداد بكل مكون على حدة، ووضعه فى سطر مستقل ليظهر التناظر بين وحدات الجملة، وليتحقق الإيقاع النفسى فى القصيدة .

وفى المقابل بدأت رحلة التحول فى تشكيل الصورة من استخدام المكونات التقليدية (التشبيه الاستعارة، الكناية، المجاز المرسل) لكن مع تغيير وظيفة كل مكون، فى ظل النشاط الحر للألفاظ ولإمكانات التعالق بين الصور الذهنية ومع التركيز على مكون بعينه فى كل مرحلة على حدة، ففى شعر الخمسينيات والستينيات كان الحظ الأوفر للاستعارة لما تحققه من كثافة تصويرية، ولأن وجودها يبدو امتداداً طبيعياً لشعر الرومانسيين الذين اتخذوا الخطوة الأولى فى مسألة تحرير الصورة تحت ما شاع تسميته (تراسل الحواس)، إلا أن شعراء الحداثة مضوا بهذه الخطوة إلى منطقة أبعد حيث تخلوا عن التراسل وأبقوا على إمكان التعالق الحر بين مكونات لا شبه بينها فى الواقع .

ومع بسط مكونات الجملة فى رحلة السبعينيات والميل إلى إبراز كل وحدة على حدة، زاد تشكيل الاستعارة إيغالاً فى الابتعاد عن الأصل الواقعى وربطه بتجريدات ذهنية، ربما كانت هى المسؤولة عن سمة الغموض المعروفة عن هذه المرحلة، إلى جانب مسؤولية كل من تشتيت المكون اللغوى وحذف بعض أجزائه الرئيسية من السياق، بحيث تغيب جهة التعالق ويشتت المعنى ، ثم عادت القصيدة العربية فى مرحلة تالية إلى التقيد بنظام التعالق اللغوى المألوف، لكن مع إزاحة الاستعارة من صدر التشكيل الأساسى، وإبراز التشبيه والكناية فى ثوب جديد، أى بتحويل المكونين إلى عنصرى حدس أكثر من كونهما عنصرى تقريب أو تحسين وتقبيح ، وأخيراً اتجهت القصيدة العربية إلى إزاحة المكون البلاغى التقليدى جملة لما فيه من

اتصال بالذهنية، وصارت إلى الاعتماد كلية على مبدأ التجاور، وهو المبدأ الذى يسمح بترسيم صورة بصرية (أو مشهد) لموقف معين، قد يبدو غير ذى معنى فى نفسه، وإنما بتوالى الصور تظهر الرؤية الشعرية .

ومع أن هذا النهج يبدو فى جملته نافياً لأى قيمة بلاغية أو متعة فنية قد يحس بها المتلقى، إلا أن المتعة فى حقيقتها موجودة بحكم وجود نوع من الصور يتبادل التأثير مع متلقيه فى طبيعة الواقع لصالح إبراز علاقات أخرى فى مكوناته ، أما القيمة البلاغية التى تعتمد على التشكيل اللغوى وحده، فهى خارج حسابات شاعر الحداثة الآن، بعد أن أثبت التجريب المستمر تأثيرها الضار على إنتاج القصيدة إن كانت أحد مقاصد التشكيل . أما إن كانت أثراً مصاحباً للصورة البصرية، تزيد تعميق الدلالة فإن وجودها مقبول ولا بأس من الوقوف عنده . والموقف العام من ذلك هو الميل إلى نفى أو إخفاء هذا الجانب البلاغى من الصورة البصرية حتى لا تشغل القارئ بكثافتها اللغوية عن شفافية علاقات التشكيل البصرى فى إجماله .

وبناء على مفهوم النموذج هذا بمقدورنا تقسيم القصيدة العربية المحدثة إلى ثلاثة تشكيلات رئيسة . أولها قصيدة التفعيلة، والثانى نموذج اللغة المغلقة، والثالث نموذج الشكل المفتوح والتشكيل البصرى للدلالة . واصطلاح التفعيلة فى تمييز النموذج الأول لا يعتمد فحسب على وجودها فى القصيدة أو عدم وجوده، وإنما هو يقترن بخصائص تعبيرية لا توجد فى غيرها . ومن هنا نفرق بين

قصيدتى الرواد فى الخمسينيات والستينيات من جهة، وقصيدة شعراء السبعينيات من جهة ثانية، وكلاهما اعتمد على التفعيلة فى إنتاج قصيدته ، غير أنهما اختلفا اختلافاً بيناً فى أمرين، الأول - طبيعة التنظيم الإيقاعى للتفعيلة والثانى العناصر البنائية فى التركيب الداخلى للقصيدة ؛ أى من حيث استخدام اللفظ وطبيعة تشكيل الدلالة . ففى حين التزم شعراء الخمسينيات بالأصل الإيقاعى لتركيب التفعيلة، أى دون إدخال تغييرات تحول شكلها المعروف، فإن شعراء السبعينيات توسعوا فى هذه التغييرات، إلى الدرجة التى عمدوا فيها إلى ابتكار رخص إيقاعية من حذف وزيادة فى بنائها . وهذا ما دعا كثيراً من النقاد - المناوئين - إلى اتهام تجاربهم بخلوها من الوزن التقليدى .

غير أن التحليلات المقدمة فى هذه الدراسة أثبتت عدم أهمية وجود التفعيلة فى بناء القصيدة، إلا فى حالة استخدامها بوصفها عنصراً عضوياً من عناصر بناء الدلالة ، وهذا ما اعتمد عليه شعراء الخمسينيات، ومن ثم وجب فى قراءة تجاربهم تقدير هذا العنصر (الإيقاعى)، بل ويصح أن نجعله عنواناً يميز تجاربهم . وإن كنا نستطيع ابتكار عناوين أخرى تعكس طبيعة موقفهم من الخيال، كأن نسميها قصيدة " الحدس المقيد " أو " الحدس الموجه إلى ضبط المعنى " ، إلا أننى فضلت الالتزام بالعنوان الشائع لدى الجمهور تجنباً للخلط، وحتى لا أتهم بمحاولة ابتكار عناوين بقصد الإشهار فحسب ؛ أى دون فائدة حقيقية تضاف إلى المعروف عن هذه القصيدة ، أما شعراء السبعينيات فقد جعلوا " اللغة المغلقة " عنواناً

لتجاربهم لما أثبته النقد المعاصر جملة من اعتمادها على هذا النحو الخاص من تشكيل الدلالة، أى بالاعتماد على مخالفة التركيب الشائع فى التعالقين النحوى والدلالى . وقضية الغموض الناتجة عن ذلك مشهورة فى بابها ولا حاجة إلى العودة إليها . أما النموذج الأخير، والذى يعد آخر ما وصلت إليه القصيدة العربية من تطور فى رحلتها المحدثة، فقد اتخذ من التشكيل البصرى لدلالته عنواناً رئيساً يميز تجاربه .

وإجمال هذه التحليلات قد يشى بمضى القصيدة العربية فى حداثتها فى لون من التطور ذى اتجاه واحد . وقد يفهم من هذا أن كل جديد يلغى القديم أو ينفيه إلى الهامش على نحو من الأنحاء ، وكأن الأمر يأخذ شكل الصرعات أو (الموضات) المتقلبة . وهذا غير صحيح، لأن طبيعة التطور فى الفن تنهض على التراكم والتجاور، وليس الإلغاء أو النفى، بدليل أننا فى بداية القرن الحادى والعشرين نستطيع بوضوح أن نميز بين اتجاهات شتى لدى الشعراء المعاصرين ما بين متحيز للقصيدة الكلاسيكية ومنتم إلى قصيدة الحداثة فى أحد تشكيلاتها المعروفة ، ويستوى فى ذلك أن يكون الشاعر كبيراً فى العمر أو صغيراً ، إذن فالأمر لا يتعلق بالجالية . بمعناها المألوف، وإنما هو مرهون بالتفضيل الجمالى الخاص للشاعر ؛ أى يتعلق باختياره لأحد نماذج التشكيل الفنى للقصيدة دون غيره من النماذج الأخرى المعروفة .

ومن هنا لا نستطيع أن ندعى أن نموذج التفعيلة انتهى أو بطلت قيمته الفنية بوفاة ممثليه الكبار، وبالمثل لا نزعم أن قصيدة

السبعينيات تراجعت إلى الظل بتحول أكثر شعرائها إلى اصطناع نموذج قصيدة النثر فى تطورها الأخير . ومن ثم فإن من الخير لنا أن ننظر إلى القصيدة العربية فى تاريخها الطويل، والحداثى خاصة، بوصفها مجموعة من النماذج، أى مجموعة من التشكيلات الفنية المتميزة تخص كل نموذج على حدة ؛ سواء كتب هذا النموذج شاعر ينتمى إلى جيل مبتدعه، أو كان ينتمى إلى جيل أسبق .

وبناء على هذا التحديد المبدئى لنماذج القصيدة العربية المعاصرة نستطيع تبين الملامح العامة لكل نموذج على حدة . وهى ملامح مر ذكرها أثناء الحديث عن مراحل تطور القصيدة العربية فى النصف الثانى من القرن العشرين أول هذه الكلمة ، ولا حاجة إلى تكرار الحديث . غير أنه من الواجب الإشارة إلى أن كل مرحلة من هذه المراحل أسست لنفسها تقاليد فنية خاصة، ولقد أصبحت هذه التقاليد علامة على النموذج فى مرحلته الفنية، وفى كل المراحل التالية ، وبعبارة ثانية، لا تعد قصيدة التفعيلة نموذجاً آنياً اقترن بمرحلة تاريخية ماضية فحسب، وإنما صارت هذه القصيدة علامة على تقاليدها الفنية، سواء كتب هذه القصيدة واحد من جيل الرواد - الذين رحل أغلبهم عن عالمنا - أو كتبها واحد من المعاصرين الذين اختاروا لتجاربهم أو لبعض تجاربهم أن تكتب فى هذا التشكيل الخاص ، والأمر نفسه ينطبق على قصيدة السبعينيات وعلى قصيدة النثر الثمانينية والتسعينية .

ومعنى هذا الموقف أننا لا ننظر إلى قصيدة النثر - على سبيل المثال - على أنها تطور لنموذج اللغة المغلقة فحسب، وإن يكن هذا

صـحـيحـاً من بعض الوجـوه . لكن مـا يجب أن نلتفت إليـه أن كل نموذج هو استجابة جمالية لطبيعة المرحلة، تفيد من سابقتها وتتطلع إلى تطوير أدواتها الفنية . وكل نموذج جديد يحقق نجاحاً يخصـه . وعلينا أن نركز الضـوء على طبيعـة هـذه النجـاحـات ، ومـعنى هذا الموقف أننا لا نستطيع رفض أى نموذج من النماذج السابقة بحجة الانتصار للجديد، لكننا فى تقدير قيمة هذه النماذج - وأعنى هنا تحديداً القصائد التى تتبع نموذجاً ينتمى لمرحلة سابقة - أقول علينا أن ننظر إلى قدرة هذه القصيدة على إضافة الجديد إلى نموذجها الخاص، فالأمر لا يصح فيه أن نستند إلى تقاليد فنية بعينها أسسها هذا النموذج أو ذاك ، وهذا موقف منطقى ينطبق على كل القصائد الجديدة، حتى تلك التى تنتمى إلى أحدث النماذج ظهوراً، فالقصيدة يجب أن تدلل على شرعية وجودها من خلال قيمتها الفنية الخاصة، وليس من خلال قيمة نموذجها الذى تعتمد عليه .

ويمكن أن ندلل على هذا الموقف بالرجوع إلى عشرات التجارب الفنية التى استطاعت الإضافة إلى نموذجها الخاص قيمة جديدة . وتجربة أمل دنقل شاهد على ذلك، فقد استطاعت أن تقدم لوناً خاصاً من التشكيل الفنى - خلال الستينيات - هو الذى أساغ النظر إليها بوصفها إضافة جديدة إلى شعر الرواد فى الخمسينيات، وهذه الملحوظة تحديداً قد تفسر لنا سبب استمرار تجربة التفعيلة لما يزيد على عقدين من الزمان، حيث استطاع كل شاعر جديد أن يؤسس لنفسه تجربة خاصة فى إطار النموذج العام للتفعيلة، بينما تراجعت سريعاً تجربة اللغة المغلقة فى السبعينيات واتجه أغلب

شعرائها – فى الثمانينيات – إلى تطوير هذه التجربة والتحول بها إلى نموذج جديد، هو الذى شاع تحت اسم قصيدة النثر .

وما ذكرته لا أريد به القدح أو المدح، وإنما أردت فحسب تفسير الظاهرة ، وقد يثور السؤال : لماذا يلجأ بعض المعاصرين إلى نماذج ماضية ؟ والإجابة يسيرة، فالأمر هنا يعود أولاً إلى التفضيل الجمالى الخاص لكل شاعر، كما ثانياً – يعود إلى طبيعة التجريب التى تشمل فى بعض مناحيها الرجوع إلى القديم والإفادة من بعض سماته الفنية فى إنتاج التجربة الجديدة، وهى المحاولة التى قد تؤسس نماذج جديدة للقصيدة العربية . ولا ريب أن فى هذا خيراً كثيراً للقصيدة العربية، ويبقى أن أؤكد أن كل شاعر يتحمل مسئولية قصيدته، وأن عليه أن يقبل موقف القراء من نموذجه الفنى، مع الإقرار أن موقف النفى والنفى المضاد الذى أشرت إليه أول هذه الدراسة قد لا يقدر كل قصيدة بما تستحقه تحت دعوى الانتماء إلى هذه النموذج أو ذاك .

وبعد، فإن فكرة النموذج تحتاج إلى مزيد من الدراسة، والقصيدة العربية إجمالاً تستحق منا وقوفاً طويلاً أمام ظواهرها، وقد حاولت أن أبين بعض ما فى نفسى من انطباعات تتعلق بحياتها الفنية ، وقد يتفق معى البعض أو يختلف فيما ذهبت إليه . وكل ما أرجوه أن يكون ما قدمته مفيداً وممتعاً ، والله تعالى من وراء القصد.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً - المصادر :

١ - القرآن الكريم :

٢- آدم (محمد) : أنا بهاء الجسد واكتمالات الدائرة (شعر) الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون .

٣- إبراهيم (محمد عيد) : فحم التماثيل (شعر)، شرقيات، ١٩٩٧ .

٣- طور الوحشة، أصوات، ع٤، ديسمبر , ١٩٨٠

٤- أبو تمام : الديوان، شرح الخطيب التبريزى، تحقيق، محمد عبده عزام، مج الثانى، ط الرابعة، دار المعارف، بدون .

٥- أبو دومة (محمد) : السفر فى أنهار الظمأ (شعر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ .

٦- أبو سعدة (محمد فريد) : معلقة بشخص (شعر)، أصوات أدبية ع ٢٣٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو ١٩٩٨ .

٧- أبو سنة (محمد إبراهيم) : الأعمال الشعرية، مج الأول، ط الأولى، مدبولى، ١٩٨٥ .

٨- أبو زيد (عصام) : ضلوع ناقصة (شعر)، إبداعات، ع ١٧، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦ .

٩- أبو صالح (عماد) : أمور منتهية أصلا (شعر)، دار الفضيلة، القاهرة، ١٩٩٥

١٠- أدونيس (محمد على سعيد) : الأعمال الشعرية، مج الأول، دار العودة بيروت
بدون .

١١- إسماعيل (الدكتور عز الدين) : دمعة للأسى - دمعة للفرح (شعر)، ط الأولى

القاهرة، يناير ٢٠٠٠ .
١٢- البرغوثي (مريد) : القصائد المختارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤ .
١٣- البياتى (عبد الوهاب) : قمر شيراز (شعر) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٤٨ .
- السيف والقيثارة - من أشعار عبد الوهاب البياتي، اختارها شوقى عبد الأمير، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩ .
-المختار من شعر عبد الوهاب البياتي، إعداد وتحرير سمير سرحان ومحمد عناني، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠ .
١٤- الجرجاني (عبد القاهر) : دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر ط الثالثة،
مطبعة المدني بالقاهرة، ١٩٩٢ .
- أسرار البلاغة، صححها السيد محمد رشيد رضا، ط السادسة، مكتبة محمد على صبيح وأولاده، ١٩٥٩ .
١٥- ابن جعفر (قدامة) : نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، بدون .
١٦- جلال (عادل) : كتاب الطريق والفتن عن الأرض والدم (شعر)، الأولى، على نفقة المؤلف، القاهرة، ١٩٩٧ .
١٧- جمال الدين (إبراهيم) : مجرد إشارات (شعر، سما للنشر والتوزيع، القاهـرة، ١٩٩٧ .
١٨- جهاد (كاظم) : الماء كله وافد إلى (شعر)، كتابات جديدة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١
١٩- حجازى (أحمد عبد المعطى) : كائنات مملكة الليل (شعر)، أخبار اليوم، بدون .
- لم يبق إلا الاعتراف (شعر)، أخبار اليوم بدون .
- مدينة بلا قلب (شعر)، أخبار اليوم، بدون .
- أوراس (شعر)، أخبار اليوم، بدون .
- مرثية للعمر الجميل (شعر)، أخبار اليوم، بدون .

- أشجار الأسمنت (شعر)، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٨٩ .
- طللية (قصيدة)، إبداع، ع الثامن، أغسطس ١٩٩١ .
٢٠- حسن (ماهر) : شروخ الوقت ومفترق العشق (شعر) المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨ .
٢١- حسين (هدى) : ليكن (شعر)، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦ .
٢٢- حمد (محمد أحمد) : أشرعة الغيمة المضيئة (شعر)، المجلس الأعلى للثقافة، بدون
٢٣- الحوتي (أحمد) : أحوال تلك السيدة (شعر)، كتاب الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، بدون .
٢٤- الحيدري (بُلند) : الأعمال الشعرية، ط الأولى، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٢ .
٢٥- ابن خلدون (عبد الرحمن) : المقدمة، تحقيق على عبد الواحد وافي، نهضة مصر، بدون .
٢٦- خير الله (محمود) : فانتازيا الرجولة (شعر)، إبداعات، ع ٦٢ الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو ،١٩٩٨
٢٧- داود (إبراهيم) : تفاصيل وتفاصيل أخرى (شعر)، أصوات أدبية ،ع ٢١٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٧ .
- لا أحد هنا (شعر)، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨ .
٢٨- درويش (سمير) : النوارس والكهرباء والدم (شعر)، كتاب إضاءة ٧٧، القاهرة، ١٩٩٨ .
٢٩- درويش (محمود) الأعمال الكاملة، مج الأول، ط ١٢، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧ .
- المختار من شعر محمود درويش، إعداد محمد عناني، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١ .
- بقايا كلام على مقعدين (قصيدة)، الكرمل ع ١٥، ١٩٨٥ .
- دنقل (أمل) : الأعمال الكاملة، مدبولي، بدون .
٣٠- رمضان (عبد المنعم) : الغبار أو إقامة الشاعر على الأرض (شعر) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤ .

٣١-ريان (أمجد) : نوستالوجيا (شعر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٢
٣٢- زكريا (ميلاد) : سيد العالم (شعر)، كتابات جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون .
٣٣- زكى (الدكتور أحمد كمال) : أناشيد صغيرة (شعر)، مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية، نوفمبر ١٩٦٣ .
٣٤- سالم (حلمى) الواحد الواحدة (شعر) أصوات أدبية، ع ٢١٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو ١٩٩٧ .
٣٥- سرور (نجيب) : التراجيديا الإنسانية (شعر)، ط الأولى، دار الكتاب العربى، ١٩٥٢ .
٣٦- سلام (رفعت) : هكذا قلت للهاوية (شعر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ .
- إشراقات (شعر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ .
٣٧- سليمان (محمد) : سليمان الملك (شعر)، أصوات أدبية، ع١٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أول أكتوبر ١٩٩٠ .
- أحاديث جانبية (شعر)، أصوات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون.
- الأصابع التى كالمشط (شعر) أصوات أدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أبريل ١٩٩٧ .
٣٨- السمطى عبد الله : فضاء المراثى (شعر)، الأولى، شرقيات ١٩٩٧ .
٣٩- سمير مؤمن : هواء جاف يجرح الملامح (شعر) إبداعات، ع ١٢٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر .
٤٠- السياب (بدر شاكر) : المختار من شعر بدر شاكر السياب، إعداد وتقديم سعدى يوسف، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ,١٩٩٨
٤١-السيد (محمد مهران) طائر الشمس (شعر)، أصوات أدبية ع ٢١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩١ .
- تعب الشموع (شعر)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ١٩٩٦ .
- عمر من الوهم الجميل (شعر)، مطبوعات الهيئة، ع ٦٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٠ .
٤٢- ابن شداد (عنترة) : الديوان، تحقيق إبراهيم الإبيارى، تحرير محمد

عنانى، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١ .
٤٣- شعبان (ياسر) : بالقرب من جسدى (شعر)، إبداعات، ع ٢٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر ١٩٩٦ .
٤٤- شوقى (أحمد) : الشوقيات، مج الأول، ط الحادية عشرة، دار الكتاب العربى، بيروت، بدون .
٤٥- صالح (محمد) : حياة عادية (شعر)، أصوات أدبية، ع ٣٠٥، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ٢٠٠٠ .
٤٦- طلب (حسن) : الجيم تتجح (قصيدة) إبداع، ع الثانى عشر، ديسمبر ١٩٩١ .
٤٧- عبد السلام (كريم) : استئناس الفراغ (شعر)، أدب الجماهير، بدون .
- بين رجفة وأخرى (شعر) كتابات جديدة الهيئة المصرية العامة للكتاب، إبداع ١٩٩٦ .
٤٨- عبد الصبور (صلاح) : الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ .
٤٩- عبد العزيز (عاطف) : حيطان بيضاء ' إبداعات، ع ١٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يوليو ١٩٩٦ .
- كائنات تتهيأ للنوم (شعر) ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠١
٥١- عبد الكريم (عبد المقصود) : ازدحم بالمالك (شعر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون .
- للعبد ديار واحدة (شعر)، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١ .
٥٢- عبد الله (السماح) : خديجة بنت الضحى الوسيع (شعر) إشراقات أدبية، ع ٢٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨ .
٥٣- عبد المنعم (غادة) : أنا (شعر)، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧ .
٥٤- عبد الهادى (علاء) : معجم الغين (شعر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢ .
- سيرة الماء (شعر)، مركز الحضارة العربية، ١٩٩٨ .
٥٥- العربى (رضا) : هذيان لا يليق بمجنون (شعر)، إبداعات، ع ٣٨،

الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو ١٩٩٧ .
٥٦- ابن عقيل : شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق محيى الدين عبد الحميد، ط ٢٠، مج الأول، دار التراث، القاهرة، ١٩٨٠ .
٥٧- على (نجاة) : كائن خرافى غايته الثرثرة (شعر)، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.
٥٨- عمار (كمال) : أنهار الملح (شعر)، دار الكتاب العربى، القاهرة، ١٩٦٨ .
٥٩- غزالى (عماد) : فضاءات أخرى للطائر الضليل (شعر)، كتابات جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩ .
٦٠- ابن الفارض (عمر) : الديوان، تحقيق عبد الخالق محمود، ط الأولى، دار المعارف، ١٩٨٤ .
٦١- فرغلى (ناصر) : رومنطيا (شعر)، كتاب الأربعائيون، الأولى، الإسكندرية، سبتمبر ١٩٩٦ .
٦٢- الغباشى (سامى) : هزيمة الشوارع (شعر)، إصدارات تكوين ٢٠٠٠، عام ١٩٩٦ .
٦٣- ابن قتيبة : الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر دار المعارف، بدون .
٦٤- القرطاجنى (حازم) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٩٦ .
٦٥- قرنى (محمود) : حمامات الإنشاد (شعر) أصوات أدبية، ع ١٤٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ١٩٩٦ .
٦٦- قشطة (هشام) : ذاكرة القروى (شعر)، ط الأولى، دار النديم، ١٩٩١
٦٧- القصاص (جمال) : شمس الرخام (شعر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١ .
٦٨- كريم (مفرح) : تنويعات على تاء التأنيث (شعر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢ .
٦٩- اللاذقانى (الدكتور محيى الدين) : أغنية خارج السرب (شعر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ .

٧٠- ابن مالك (بدر الدين) : المصباح فى المعانى والبيان والبديع، تحقيق حسنى عبد الجليل يوسف، الأولى، الآداب، ١٩٨٩ .
٧١- المتنبى (أبو الطيب) : الديوان، تحقيق عبد الوهاب عزام، سلسلة الذخائر، ع الأول، الهيئة العامة لقصور الثقافة، بدون، ط مصورة عن طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٤ .
٧٢- مرسال (إيمان) : ممر معتم يصلح لتعلم الرقص (شعر)، شرقيات، ١٩٩٥ .
٧٣- مطر (محمد عفيفى) : احتفاليات المومياء المتوحشة (شعر)، سينا للطباعة والنشر، ١٩٩٤ .
- فاصلة إيقاعات النمل (شعر)، شرقيات، ١٩٩٣ .
٧٤- الملائكة (الدكتورة نازك) : يغير ألوانه البحر (شعر)، آفاق الكتابة، ع ٢٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨ .
٧٥ - منصور (على) : على بعد خطوة (شعر)، مطبوعات الكتابة الأخرى، القاهرة، مارس ١٩٩٢ .
- ثمة موسيقى تنزل السلالم (شعر)، شرقيات ١٩٩٥ .
٧٦- ابن منظور : لسان العرب، دار المعارف، بدون
٧٧- منير (وليد) : قصائد للبعيد (شعر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ .
- بعض الوقت لدهشة صغيرة (شعر)، أصوات أدبية، ع ٥١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر ١٩٩٣ .
- هذا دمى وهذا قرنفلى (شعر)، أصوات أدبية، ع ٢٣٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨ .
٧٨- ناجى (عبد العظيم) : يسقط الصمت كمدية (شعر)، كتاب الأربعائيون، الإسكندرية، ١٩٩٢ .
٧٩- ناصر أمجد : أثر العابر (مختارات شعرية)، شرقيات، ١٩٩٥ .
٨٠- يمانى أحمد : شوارع الأبيض والأسود (شعر)، على نفقة المؤلف، القاهرة، ١٩٩٥ .
٨١- يوسف (سعدى) : تحت جدارية فائق حسن (شعر)، ط الأولى دار

الفارابى، بيروت، ١٩٧٤ .
- (مختارات شعرية)، كتاب الثقافة الجديدة ع ٣٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٦ .

ثانياً - المراجع :

١- أبو ديب (الدكتور كمال) : الرؤى المقنعة - نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ .
٢- أبو العزم (الدكتور طلعت عبد العزيز) : الشعر الوجدانى لدى شعراء أبوللو - أسسه النظرية وظواهره المعنوية، ط٢، المكتبة القومية الحديثة، طنطا، ١٩٩٤ .
٣- أبو غالى (الدكتور مختار على) : الأسطورة المحورية فى الشعر العربى المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ .
٤- أحمد (الدكتور محمد فتوح) : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ط٣، دار المعارف، ١٩٨٤ .
٥- إسماعيل (الدكتور عز الدين) : الأسس الجمالية فى النقد العربى - عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربى بدون .
- الشعر العربى المعاصر - قضاياه وظواهره الفنية، ط٥ المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤ .
- الشعر فى إطار العصر الثورى، الدار المصرية للتأليف والترجمة، سبتمبر ١٩٩٦ .
٦- أمين (الدكتور جلال) : ماذا حدث للمصريين ؟ تطور المجتمع المصرى فى نصف قرن ١٩٤٥-١٩٩٥، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٩ .
٧- إيفانكوس (خوسيه ماريا بوثويلو) : نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، بدون .
٨- البحراوى (الدكتور سيد) : الإيقاع فى شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، ١٩٩٦ .
٩- برنار (سوزان) : قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة زهير مجيد مغامس، ط٢، آفاق الترجمة، ع ٢١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر ١٩٩٦ .

١٠- بروب (فلاديمير) : مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الحليم نصر، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة، ع ٥٦، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٩ .

١١ -بروكلمان (كارل) : تاريخ الأدب العربى، ج الأول، ترجمة عبد الحميد النجار، ط٥، دار المعارف، بدون .

١٢-البياتى (عبد الوهاب) : تجربتى الشعرية، منشورات نزار قبانى، بيروت، ١٩٩٦ .

١٣- التلاوى (الدكتور محمد نجيب) : القصيدة التشكيلية فى الشعر العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ .

١٤- جاد الرب (الدكتور محمود) : علم الدلالة - دراسة فى المعنى والمنهج، عامر للطباعة والنشر، المنصورة ١٩٩١ .

١٥- الجزار (الدكتور محمد فكرى) : لسانيات الاختلاف، كتابات نقدية ع ٤٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥ .

١٦- حسان (الدكتور تمام) : اللغة العربية - معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، بدون .

١٧- الروبى (الدكتور ألفت محمد كمال) : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ .

١٨- رومية (الدكتور وهب أحمد) : شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، ع ٢٠٧، الكويت، مارس ١٩٩٦ .

١٩- زكى (الدكتور أحمد كمال) : دراسات فى النقد الأدبى، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة، بدون .

٢٠- زيما (بيير) : النقد الاجتماعى - نحو علم اجتماع النص الأدبى - ترجمة عايدة لطفى، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١ .

٢١- سالم (حلمى) : الحداثة أخت التسامح - الشعر العربى المعاصر وحقوق الإنسان، مركز القاهرة لحقوق الإنسان، ٢٠٠٠ .

٢٢- السروى (الدكتور صلاح) : تحطيم الشكل .... خلق الشكل - دراسات فى الشعر العربى المعاصر، كتابات نقدية، ع ٦٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو ١٩٩٧ .

٢٣- شكرى (الدكتور غالى) : النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ .
- شعرنا الحديث إلى أين ؟، دار الشروق، ١٩٩١ .
٢٤- ضيف (الدكتور شوقى): دراسات فى الشعر ونقده، ط٣، دار المعارف، بدون
٢٥- طحان (ريمون ودنيز بيطار) : فنون التقعيد وعلوم الألسنية - ٥/٤، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، بدون .
٢٦- العالم (محمود أمين وعبد العظيم أنيس) : فى الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٩٥ .
٢٧- عباس (الدكتور إحسان) اتجاهات الشعر العربى المعاصر، عالم المعرفة، ع الأول، الكويت، فبراير ١٩٧٨ .
٢٨- عبد الصبور (صلاح) : حياتى فى الشعر - الأعمال الشعرية الكاملة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ .
- أقول لكم عن الشعر - الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ .
٢٩- عبد اللطيف (الدكتور محمد حماسة) : فى بناء الجملة العربية، دار القلم، الكويت، ١٩٨٢ .
- الجملة فى الشعر العربى، مكتبة الخانجى، ١٩٩٠ .
٣٠- عبد المجيد (الدكتور جميل) : البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الكاملة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ .
٣١- عبد المطلب (الدكتور محمد) : تقابلات الحداثة فى شعر السبعينيات كتابات نقدية، ع ٤٠، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٥ .
- بناء الأسلوب فى شعر الحداثة - التكوين البديعى، على نفقة المؤلف، القاهرة، ١٩٨٨ .
-النص المشكل، كتابات نقدية، ع ٩٢، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يوليو ١٩٩٩
٣٢- عصفور (الدكتور جابر) : مفهوم الشعر - دراسة فى التراث النقدى، ط٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥ .
- ذاكرة للشعر، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢ .

٣٣- عياد (الدكتور شكرى) : موسيقى الشعر العربى، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، بدون .

- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، ع ١٧٧، الكويت سبتمبر ١٩٩٣ .

٣٤- فضل (الدكتور صلاح) : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ط٢ دار المعارف، ١٩٨٠ .

- أساليب الشعرية المعاصرة، كتابات نقدية، ع ٥٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أغسطس ١٩٩٦ .

- بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة ع ١٦٤، الكويت، أغسطس ١٩٩٢ .

٣٥- القعود (الدكتور عبد الرحمن محمد) : الإبهام فى شعر الحداثة عالم المعرفة، ع ٢٧٩، الكويت، مارس ٢٠٠٢ .

٣٦- كشك (الدكتور أحمد) من وظائف الصوت اللغوى، القاهرة، ١٩٨٣

٣٧- كون (توماس) : بنية الثورات العلمية، ترجمة شوقى جلال، عالم المعرفة، ع ١٦٨، الكويت، ديسمبر ١٩٩٢ .

٣٨- كوين (جون) : بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، كتابات نقدية، ع٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٥ أكتوبر ١٩٩٠ .

٣٩- مارتين (هانس بيتر وهارالد شومان) فخ العولمة، ترجمة عدنان عباس على، عالم المعرفة، ع ٢٣٨، الكويت، ١٩٩٨ .

٤٠- محمد (الدكتور إبراهيم عبد الرحمن) : الشعر الجاهلى - قضاياه الفنية والموضوعات، مكتبة الشباب، بدون .

٤١- الملائكة (الدكتورة نازك) : سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، كتابات نقدية، ع ٩٨، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ٢٠٠٠ .

٤٢- موافى (عبد العزيز) : تحولات النظرة وبلاغة الانفصال - دراسات وقضايا فى قصيدة النثر العربية، كتابات نقدية، ع٩٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٩ .

٤٣- ناصف (الدكتور مصطفى) : صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ .

- الوجه الغائب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ .

- قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، بدون .
- الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، بدون .
- اللغة بين البلاغة، والأسلوبية، كتاب النادى الأدبى الثقافى بجدة، ع ٥٣، المملكة العربية السعودية، يناير ١٩٨٩ .
٤٤- نصر (الدكتور عاطف جودة) : الخيال - مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ .
٤٥- النقاش (رجاء) : ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٢ .
٤٦- يونس (الدكتور على) : نظرة جديدة فى موسيقى الشعر العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ .
-النقد الأدبى وقضايا الشكل الموسيقى فى الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة لكتاب، ١٩٩٨ .

ثالثا - الدوريات :

١- أبو ديب (الدكتور كمال) : لغة الغياب فى قصيدة الحداثة، فصول، مج الثامن، ع الثالث والرابع، سبتمبر ١٩٨٩ .
٢- أدونيس (محمد على سعيد) : فى قصيدة النثر، ضمن " نظرية الشعر - مرحلة مجلة شعر - القسم الأول، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٦ .
- بيان ٥ حزيران ١٩٦٧ وبيانات أخرى، ضمن " نظرية الشعر - مرحلة مجلة شعر - القسم الثانى، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٦ .
٣- إسماعيل (الدكتور عز الدين) مفهوم الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين، فصول، مج الأول، ع الرابع، يوليو ١٩٨١ .
٤- بدوى (الدكتور مصطفى) : الشعر العربى الحديث بين التقاليد والثورة، عالم الفكر، مج التاسع عشر، ع الثالث، أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٨ .
٥- البياتى (عبد الوهاب) : تجربتى الشعرية، ضمن " نظرية الشعر - مرحلة مجلة شعر - القسم الثانى، تحرير مرحلة مجلة شعر - القسم الثانى، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٦

٦- جلدر (فان) : بدايات النظر فى القصيدة، ترجمة عصام بهى، فصول، مج السادس، ع الثانى، يناير فبراير - مارس ١٩٨٦ .
٧- الجيوسى (سلمى الخضراء) : بنية القصيدة العربية عبر القرون - المقاومة والتجريب، الثقافة الجديدة، ع ٩٨، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٦ .
٨- حافظ (الدكتور صبرى) : تحولات الشعر والواقع فى السبعينيات، ألف، ع ١١، القاهرة ، ١٩٩١ .
٩- ابن حميد (رضا) : الخطاب الشعرى الحديث من اللغوى إلى التشكل البصرى، فصول، مج الخامس عشر ع الثانى، صيف ١٩٩٦ .
١٠- رمضان (عبد المنعم) : قراءة فى طور الوحشة (مقدمة)، محمد عيد إبراهيم " طور الوحشة (شعر)، أصوات، ع ٤، ديسمبر ١٩٨٠ .
١١- زكى (الدكتور أحمد كمال) : التفسير الأسطورى للشعر الحديث، فصول، مج الأول، ع الرابع، يوليو ١٩٨١ .
- تراثنا الشعبى والتاريخ الناقص، فصول، مج الرابع، ع الثانى، يناير - مارس ١٩٨٤ .
- الشعر العربى بين استنساخ القديم ومجاوزته فصول، ع ٥٨، شتاء ٢٠٠٢ .
١٢- سلام (رفعت) : هذا الكتاب وقصيدة النثر (مقدمة) سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، ج الأول، شرقيات، ٢٠٠٠ .
١٣- شاوول (بول) : مقدمة فى قصيدة النثر العربية، فصول، مج السادس عشر، ع الأول، صيف ١٩٩٧ .
١٤- الشريف (الدكتور جلال فاروق) : الأصول الطبقية والتاريخية لظاهرة الشعر العربى الحديث - القسم الثانى، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٦ .
١٥- صالح (فخرى) : سعدى يوسف - شعرية قصيدة التفاصيل، فصول، مج الخامس عشر، ع الثالث، خريف ١٩٩٦ .
- قصيدة النثر العربية - الإطار النظرى والنماذج الجديدة، فصول، مج السادس عشر ع الأول، صيف ١٩٩٧ .

١٦- الصكر (حاتم) : قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد إلى قراءة الأثر، فصول، مج الخامس عشر، ع الثالث، خريف ١٩٩٦ .
١٧- صمود (الدكتور حمادى) : الشعر وصفة الشعر فى التراث، فصول، مج السادس، ع الأول، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٥ .
١٨- الطعان (الدكتور صبحى) : بنية النص الكبرى، عالم الفكر، مج الثالث والعشرون، ع الأول والثانى، يوليو / سبتمبر - أكتوبر / ديسمبر ١٩٩٤ .
١٩-عبد المطلب (الدكتور محمد) : مصادر إنتاج الشعرية، فصول، مج السادس عشر، ع الأول، صيف ١٩٩٧ .
٢٠- عصفور (الدكتور جابر) : أقنعة الشعر المعاصر - مهيار الدمشقى، فصول، مج الأول، ع الرابع، يوليو ١٩٨١ .
- حضارة الصورة، الثقافة الجديدة، ع ٩٨، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٦ .
- عن هذا الديوان (مقدمة)، محمد الماغوط حزن فى ضوء القمر، ط ٢، آفاق الكتابة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، بدون .
٢١- عياد (الدكتور شكرى) : انكسار النموذجين الرومانسى والواقعى فى العشر، عالم الفكر، مج التاسع عشر، ع الثالث، أكتوبر - ديسمبر ١٩٨٨ .
٢٢- فضل (الدكتور صلاح) : حركات الشعر الصافى (مقدمة سعدى يوسف : أربع حركات - مختارات شعرية، كتاب الثقافة الجديدة، ع ٣٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٦ .
٢٣- المسدى (الدكتور عبد السلام) : شعرنا العربى المعاصر والزمن المضاد، فصول، مج السادس عشر، ع الأول، صيف ١٩٩٧ .

للنشر فى السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.
* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

إصدارات
سلسلة كتابات نقدية

شركة الأمل للطباعة والنشر
(موافيتلى سابقاً)